فن التمثيل السينمائي

الوجه والظل

سيد حسانين



فن التمثيل السينمائي
الوجه والظل

فن التمثيل السينمائي

الوجه والظل

سيد عبد الوالي حسانين

الطبعة العربية

٢٠١٥م

دار امجد للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠١٤/٦/٢٩٤١)

٧٩١.٤٣
حسانين، سيد عبد الوالي
فن التمثيل السينمائي الوجه والظل/ سيد عبد الوالي.-عمان
دار أمجد للنشر والتوزيع،٢٠١٤
( )ص
ر.إ: ٢٠١٤/٦/٢٩٤١.
الواصفات / السينما// التمثيل/

ISBN ٩٧٨-٩٩٥٧-٥٨٩-٧٧-٦ (ردمك)



دار امجد للنشر والتوزيع
عمان- الأردن- شارع الملك حسين مقابل مجمع الفحيص
جوال: 0796914632 - 0799291702
هاتف: 4652272 فاكس: 4653372
dar.almajd@hotmail.com

مقدمــــه

فن التمثيل السينمائي، والتي هي قليلة جداً قياساً إلى تلك الدراسات والبحوث والنظريات التي تتمحور حول فن التمثيل المسرحي، بل يحاول - الكتاب - سبر هذا الفن وكشف مختلف جوانبه واتجاهاته وأساليبه وعلاقاته بالعناصر الفنية الأخرى، وذلك من خلال التركيز على آراء وشهادات السينمائيين أنفسهم من ممثلين ومخرجين وفنيين، لاعتقادنا بأن هؤلاء أقدر من غيرهم على كشف خاصيات وخفايا فنهم، حيث أن هذه الآراء والشهادات نابعة من تجاربهم الخاصة.. المهنية والحياتية.

مع الممثلين، والمنشورة في المجلات السينمائية، الأمريكية والإنجليزية تحديداً، إضافة إلى بعض الكتب المتصلة بالتمثيل السينمائي. وكان طموحنا هو الإحاطة بكل، أو على الأقل، بأغلب ما يتصل بالتمثيل.. ففي هذا الكتاب نحاول رصد المفاهيم المتعلقة بالتمثيل وبواعثه وعناصره ومصادره وتقنياته وتأثيراته وتحولاته، إضافة إلى علاقته بالكاميرا والإخراج والسيناريو والمونتاج وبقية العناصر الفنية الأخرى، وكذلك المظاهر المتعددة التي تتصل بالتمثيل.

ونود الإشارة هنا إلى ندرة الدراسات والبحوث بشأن التمثيل السينمائي، فالمصادر - الأجنبية والعربي- قليلة جداً وهي في أغلبها تتعرض للسيرة الذاتية للمثلين مع استعراض سريع لأعمالهم دون التعرض لمفاهيمهم وآرائهم حول طبيعة المهنة وما يتصل بها من علاقات وإشكاليات. وحتى الأحاديث الصحفية نلاحظ بأن أغلبها تهتم بأشياء هامشية تتعلق بالحياة الشخصية أو بالشائعات وغير ذلك، والقليل جداً من هذه الأحاديث تضيء مظاهر جوهرية في التمثيل.

عبر هذا الرصد لمختلف مظاهر وقضايا التمثيل، نسعى إلى تقديم صورة واسعة وواضحة لهذا الفن، من داخله، وليس من خلال تصورات وتقييمات وأحكام مفروضة من الخارج. لهذا فقد آثرنا عرض الصورة بموضوعية تامة دون اتخاذ موقف نقدي، ودون الانحياز إلى موقفٍ ما أو وجهة نظر معينة، سواء اتفقنا أم اختلفنا مع الآراء المطروحة، فلكل وجهة نظر مبرراتها ومنطقها وحتى فلسفتها. وفي التمثيل، بالذات في جانبه التطبيقي، النتيجة النهائية هي المهمة، فما نراه مجسداً على الشاشة من أداء هو ما يثيرنا ويحرك مشاعرنا ويدفعنا إلى التفاعل أياً كان منهجه أو رأيه أو موقفه.

أيضاً سوف يلاحظ القارئ بأن ثمة وجهات نظر عديدة متناقضة ومتضاربة في مختلف الشؤون المتصلة بالتمثيل من مفاهيم وممارسات، وذلك لسبب بسيط: أن هناك أساليب ومناهج وطرائق ورؤى متنوعة ومتعددة حسب تنوع وتعدد التجارب الشخصية لكل ممثل، والتي هي تجارب متباينة ومتعارضة بطبيعة الحال، لأنها تنطلق أساساً من خلفية وموقف ورؤية فردية خاصة على الصعيدين العملي والنظري. بالتالي، نحن هنا لسنا في مجال المفاضلة أو الانحياز لراوي ضد آخر.

مادة هذا الكتاب تتألف من مقتطفات منتقاة من مقابلات وشهادات ومقالات ودراسات في مجال التمثيل السينمائي حيث الممثل، أو السينمائي، يتحدث أو يؤول أو يشرح وجهة نظره الخاصة ففي أحد أوجه أو مظاهر التمثيل.

إن فن التمثيل السينمائي حقل بكر - معرفياً - ولم يتعرض للارتياد والسبر في وسطنا الفني، أو الثقافي، على الرغم من ثرائه وأهميته. نحن جميعاً نشاهد الأفلام، وربما يتابع الكثيرون منا أخبار النجوم أو قراءة المقالات النقدية حول الأفلام، لكن القلة تعي كل

القضايا والإشكاليات والمظاهر المتصلة بالتمثيل، ولعل هذا ما دفعني لإصدار هذا الكتاب الذي أعتقد بأن الآراء المطروحة فيه هي مفيدة وتعمق وعي المتعاملين مع مجال التمثيل بوجه خاص، والمهتمين بهذا المجال بوجه عام.

وآمل أن يثير هذا الكتاب شهية الكثيرين لمعرفة المزيد عن التمثيل السينمائي.

الفصل الأول
مفاهيم وبواعث

ما هو التمثيل؟

في الواقع، يصعب تحديد مفهوم (التمثيل. أو تقديم تعريف واضح ودقيق له، فهو قابل لتعريفات وتأويلات متعددة ومتباينة، وفق منظور كل ممثل ودارس ومنظر.

بعض الممثلين يعترفون بغموض ماهية ومعني التمثيل:

ناستاسيا كينسكي: (لا أفهم ما هو التمثيل إلا حين أمارسه... وأحياناً لا أفهمه حتى عندما أمارسه)

جليندا جاكسون: (التمثيل لا يخدمك بل أنت الذي تخدمه. التمثيل ليس حياة فاتنة أو متعة عظيمة أو شيئاً من هذا القبيل. أنا لا أعتبره لعبةً أو شيئاً تفعله في يوم ماطر، وهو أيضاً ليس استعراضاً للتباهي ولفت الأنظار. قد أعرف ما لا يكونه التمثيل، أو ما ليس له علاقة بالتمثيل، لكنني لست على يقين تام من أنني أعرف ما هو التمثيل. لو سألت أي ممثل أو ممثلة عن ماهية ومعني التمثيل فإن كل ممثل سوف يقدم وجهة نظر مختلفة، والغالبية منهم سوف يقولون: لا نعرف.. إنه لغز متواصل.

جوان وود وارد: (التمثيل أشبه بالجنس.. عليك أن تمارسه، لا أن تتحدث عنه) سيمون سينوريه: (حين يسألونك أن تفسر التمثيل، الكلمات تصبح غير وافية. لا ينبغي أن تفسر هذا اللغز بداخلك)

إيزابيل أوبير: (التمثيل طريقة لتجسيد جفوننا)

كلينت إيستوود: (التمثيل ليس فناً عقلانياً على الإطلاق. إنه حيواني تماماً. إنه ينبع من الجزء الحيواني من الدماغ)

كيرك دوجلاس: (التمثيل خاصية طولية.. شيء يفتقده أغلبنا فيما نتقدم في السن ونشيخ. نحن جميعاً نرتدي طبقة خارجية، مظهراً خادعاً، فيما نكبر. هذا يغطينا، يسترنا، ويعزلنا. لا نكونُ منفتحين كما الأطفال. نخفي عواطفنا وأحاسيسنا فيما نكبر. لذا فأن التمثيل هو تعلم العودة إلى الطفولة. أن تكون مثل الطفل.. أكثر تفتحاً)

مارشيلو ماستروياني: (أظن أن الممثلين مجرد أطفال يلهون بالإيهام ويقنّعون أنفسهم.. بسبب ذلك تحت تظل بسطاء مثل الأطفال)

جيرار ديبارديو: (التمثيل ليس مهنة، إنه شغف، حيث يبدأ الشغف في الانطفاء، ويزول الحافز، عندئذ لا ينبغي للمثل أن يستمر في التمثيل)

جين مورو: (التمثيل ليس حرفة على الإطلاق.. إنه أسلوب حياة)

بل أن بعض الممثلين يذهبون إلى حد الارتياب في كلمة (تمثيل. نفسها، ويرونها خاطئة، خالية من المعني ولا تعبّر بدقة عن حقيقة ما يفعله الممثل.

يقول الألماني كلاوس كينسكي: (التمثيل عبارة خاطئة. ربما هي موجودة لأنها أصبحت متداولة، ولأن كل شخص يستعملها، لكنني لا أستطيع أن أفهمها أو أن أعترف بها)

ويقول النمساوي كلاوس ماريا براندور: (التمثيل تعبير خاطئ. لا أؤمن بهذا المفهوم. إنك تمارس شيئاً كما لو أنه حقيقي. ويتعين عليك دائماً أن تفتح عينيك وقلبك للعالم من حولك، وأن تجعله حقيقياً.

هنا – حسب اقتراح هؤلاء البعض – يمكن أن تحل عبارة (الكينونة. محل (التمثيل.. إنه لا يمثل الشخصية بل يكونها. لا يؤدي بل يعيش. لا ينتحل أو يحاكي مظاهر وعواطف وانفعالات، إنما يمتزج بالشخصية بحيث تبدو نابعة من أعماق ذاته. هذه الكينونة تبدو

بسيطة وصعبة في آن، ذلك لأنها تقتضي من الممثل أن يكون صادقاً في مشاعره، أن لا يزيفها، أن لا يلجأ إلى بنائها. إنها تتطلب ببساطة أن يخلق حالة فيها يتحرر ويكون نفسه، أن يخلق عالماً فيه يصبح الممثل والشخصية شخصاً واحداً.

كلاوس كينسكي يشبّه نفسه بالغابة وهي في حالة تخلّق : (كل ما يوجد، من حيوانات وأشجار وغيوم، تسكن بداخلي لأنني جزء من كل شيء. وكل ما يولد ينبثق من الجزء الأعمق من ذاتي. وإذا أنا استخرجت هذا الدور أو ذاك، فإن ثمة ملايين من الأدوار تظل متروكة هناك. إنني أشعر بهذا جسدياً وحسياً.

حول فن التمثيل السينمائي خرجت بعض النظريات والمناهج والدراسات التي تتناوله من مختلف الجوانب والمستويات. ويمكن من خلال كل هذا استنباط معانٍ ومدلولات عديدة ومتنوعة، وربما متناقضة، ولهذا يتعيّن على المرء تجنب التسليم بمفهوم واحد أو، اتجاه واحد، وتبنّيه وفرضه، بل السعي – عوضاً عن ذلك. إلى تأمل هذا الفن.

بمختلف أبعاده ومعطياته وأساليبه، والإقرار بتعدّده وتنوعه.

***

التمثيل – في أحد أشكاله، ولا نقول جوهره – تعبير عن الذات . وكل تعبير هو، بصورة أو بأخرى، تنفيس أو تطهير.

لكي تمثل – وفق هذا المنظور – عليك أن تعرف نفسك أولاً، وأن تكون راغباً في كشفها، أي تعريتها، هذه العملية تقتضي تجسيد الذوات الكامنة في الداخل. بعض الممثلين يشعرون بأن في دواخلهم أشياء غامضة وغير مستكشفة، ولا يمكن الكشف عنها أو

البوح بها إلا من خلال التمثيل. عبر هذه الوسيلة تتم تعرية الأحاسيس التي لا يستطيع الممثل أن يفصح عنها في حياته الواقعية:

ليندسي كروز: (التمثيل هو فن البوح عن الذات، الكشف عن الذات، لذا فإنك لا تحتاج فقط إلى المهارة لكي تمثل، بل تحتاج أيضاً أن تعرف نفسك لكي تكشف نفسك. هذا يتطلب نضوجاً حقيقياً.

هيلين ميرين: (في بداية اشتغالي بالفن، في المجال التمثيلي، كنت أرغب أن أكون مثل اليك جينيس.. أن أكون قادرة على انتحال ذوات مصقولة، مدهشة، وأن أغيّر مظهري كلياً بإشارة من إصبع أو رقّة هدب. الآن صرت أؤمن بأن التمثيل ينبع من كشف ما يوجد بداخلك وليس بارتداء أقنعة.

جون تارتور: (التمثيل العظيم له علاقة بكشف الذات. لكن كيف يتم ذلك؟ لا أعرف، ولا أريد أن أعرف.

بول نيومان: (حين تمثل، تكون مكشوفاً.. إنه أشبه بالتعرّي)

جان بيير ليو: (التمثيل يقتضي منك أن تحفر عميقاً داخل ذاتك. أن تكون ممثلاً يعني أن تكون أشبه بعالم آثار.

روبرت كارلايل: (التمثيل، بالنسبة لي، رحلة لاكتشاف الذات.. الذهاب إلى المدفع وسبر الأوضاع، الحالات، الاحتمالات، الناس، والشخصيات التي هي قريبة إلى نفسي أو ربما لا تكون كذلك. عبر الذهاب إلى هناك واختبار أولئك الأفراد المختلفين وحالاتهم، أتمكّن من التكيّف والنمو ككائن بشري. التمثيل، إذن، جزء أساسي لما أكونه.

***

لكن هذا المفهوم – التعبير عن الذات – يصبح عرضة للارتياب والاستجواب عندما يصطدم بمفهوم متعارض جذرياً يري في التمثيل هروباً من الذات أو من الواقع أو كليهما.

أليك جينيس: (المرء يصبح ممثلاً لكي يهرب من نفسه)

جيرمي آيرونز : (أحياناً أظن أن التمثيل هو هروب من ذلك الشيء، غير المكتوب في شكل سيناريو، والذي يدعي الحياة)

ايزابيل أوبير: (التمثيل بالنسبة لي شكل من أشكال الهروب من الواقع. وقيامي بدور جديد يمنعني من التفكير في هويتي، في من أكون. إنه يلهيني عن التساؤل البغيض الذي لا يرحم، حين أتطلع إلى المرآة وأسأل نفسي: ايزابيل أوبير.. من أنت؟)

ربما يكون هذا الهروب نابعاً من الإحساس بالخواء الداخلي والافتقار إلى النضوج. . وفق تعبير مارشيلو ماستروياني الذي يقول:

(الممثلون يشعرون بنوع من الخواء داخل ذواتهم، وإلا فكيف نفسر حاجتهم لأن يعيشوا حياة أفراد آخرين؟ أظن أن الممثلين يجدون ذواتهم الخاصة ضعيفة وألوانهم باهتة، لذلك فهم يحاولون إخفاء ذلك بارتداء الأقنعة، بالظهور في هيئة أكثر سحراً وذكاءً وغموضاً.. وكل هذا يدل على الافتقار إلى النضوج..

لكن التمثيل، في شكله الأنقى والأكثر شمولية، هو انتحال لهوية ما. لهيئة وطاقة ذوات أخري. التمثيل هو تعبير عن حاجة عميقة لتغيير المظهر أو الشكل الخارجي.

والممثل في حالة بحث لا نهائي عن (الآخر... عن ذات جديدة يكونها. إنه ممسوس بالذوات الأخرى، بالشخصيات التي ينتحلها وتلك التي يرغب في انتحالها.

إنه يدمج نفسه في حياة متخيلة ومركّبة، وهو لا يعيش إلا في الدور، بدونه يضيع. قال المخرج الفرنسي. برتران بلير عن جيرار ديباردیو: (إنه لا يعرف من يكون حتى يمثل دوراً.. وقال المخرج والكاتب بول شرادر عن دي نيرو: (إنه لا يوجد إلا حين يكون في جلد شخص آخر.. أو كما قال عنه المخرج جون هانكوك: (دي نيرو، مثل العديد من الممثلين، لا يكشف نفسه إلا حين يرتدي قناعاً..ولعل ما يعزّز هذه الملاحظات، شكوى العديد من الصحفيين من افتقار دي نير، و إلى الفصاحة وعجزه عن التعبير عن أفكاره وآرائه بوضوح في المقابلات والمؤتمرات الصحفية، وهذا يتعارض كلياً مع حضوره القوي على الشاشة وتألقه أمام الكاميرا.

لكن ما هو الباعث الذي يحث الكائن البشري على انتحال هيئة ومظهر كائن بشري آخر؟ من الجلي أنه الهروب والكشف.. إنه يهرب من ذاته ليكتشفها في ذات أخري. في التمثيل يكمن الهروب والكشف في آن. الرغبة في إخفاء الذات وكشفها موجودة دائماً عند الممثل، وهما يحدثان في وقت متزامن.

يقول وارن بيتي: (دائماً أجد صعوبة في إنشاء ذاتي، وأشعر بالضيق والقلق، لكن في التمثيل ثمة دائماً الرغبة في الإخفاء والرغبة في الإفشاء أو الكشف.. وهما يحدثان معاً وفي آن واحد..

***

هل التمثيل محض احتيال .. كما يزعم مارلون براندو في لحظات يأسه أو ضجره من التمثيل؟

هل هو كذب.. كما يقول لورنس أوليفييه في كتابه اعترافات ممثل : سيرة ذاتية حين يتساءل: (ما التمثيل إن لم يكن كذباً، وما التمثيل الجيد إن لم يكن كذباً مقنعاً.

بالنسبة لبراندو، فإن المخرج فرانسيس كوبولا – في لقاء له مع كابيه دو سينما – يفسر موقفه على النحو التالي: (براندو مزيج خاص قائم بذاته. إنه بالفعل عنصر ممتاز. في البداية يظهر لك لامبالياً إلا أنه بمجرد المباشرة بالعمل يصبح جدياً إلى أبعد حد. بمعني أنه يستوعب السينما على مزاجه ويعتبرها بالدرجة الأولي استثماراً مربحاً، تدفع له ما يرضيه فيأتي إليك وينفّذ كل ما تطلبه منه.. وهذا راجع إلى إحساسه العميق بعدم أهمية السينما كفن وأن العملية كلها مجرد مزحة لكسب المال فقط. لكنك إذا تحدثت مطولاً إلى براندو فسوف تكتشف لديه أشياء كثيرة تستحق الاهتمام..

والآن، هل الممثل يكذب حقاً حين يمثل؟

في الواقع، كل فرد يمثل في حياته اليومية، في واقعه المعاش. إنه لا يكون (نفسه. دائماً، بل ينتحل ذواتاً أخري، أو بالأحرى هويات أخري، حسب علاقته بالمحيط، سواء في حياته العائلية أو في العمل أو مع أصدقائه. إنه يمثل الحزن أو الفرح، يتظاهر بالمرض لسبب ما، يكذب ويحاول إقناع الآخر بأنه صادق.. مع ذلك، فإن هذا الفرد لا يعتبر نفسه ممثلاً.

يقول أورسون ويلز: (كل شخص في العالم هو ممثل، كل ما نفعله هو ضرب من الأداء. مع ذلك، فإن الممثل –= الذي مهنته أن يمثل، هو شيء آخر.. كائن مختلف..

إذن ما الفرق بين التمثيل والكذب؟

الفرق أننا- كأفراد - لا نمثل حباً في التمثيل بل رغبةً في التملّص من مسؤوليات معينة، من مواقف محرجة، من ورطات ومآزق متنوعة.. بالتالي، نحن لا نحتاج إلى جمهور. بينما الممثل يفعل ذلك للوصول إلى نتائج محددة: كسب المال أو إحراز الشهرة أو نيل الإعجاب أو انتزاع اعتراف الآخرين به أو الرغبة في الاتصال بالآخرين والتعبير عن الذات.. لذلك هو يحتاج إلى جمهور.

لهذا السبب يعترض كلاوس كينسكي وغيره على مفهوم (التمثيل. نظراً لاتصاله، بطريقة ما، بمفاهيم الكذب والتظاهر. فالتمثيل، في أحد مظاهره، هو فعل تظاهر.. تظاهر بعاطفة ما، بانفعال ما، بحركة ما. لكنه يتخطى التظاهر الخارجي، السطحي، الزائف، عن طريق إحساس الممثل العميق بما يفعله ويعبّر عنه لكي يصل إلى أعلي درجات الصدق والإقناع بحيث يشعر جمهوره بأن ما يفعله حقيقي. وهو في هذا يختلف عن الطفل إلى يلجأ إلى التمثيل حين يرغب في التظاهر بشيء. والاختلاف يكمن في درجة الإحساس، فالطفل لا يحس بالشيء وإنما يتخذه كوسيلة، بينما المثل يحس به بعمق. التمثيل هو أن تؤدي بصدق ضمن حالات تخيلية، والممثل يفعل ذلك من أجل إثارة مشاعر جمهوره وتغذية مخيلته.

***

هناك تعريفات أخري، أو مفاهيم أخري، لماهية التمثيل نوردها لعلها تضيء جوانب أخري من هذا الفن في المجال التعريفي..

جون كازافيتيس: (التمثيل هو امتداد للحياة. حين تكون قادراً على أن تؤدي في الحياة، فسوف تكون قادراً على أن تؤدي على الشاشة..

آل باشينو: (التمثيل عمل شاق، إنه منشط ويزوّدك بالطاقة حيناً، ويسبّب لك الوهن حيناً. إنه عمل طفولي لكيبهج.اً مسؤول. إنه يضيء، يثري، يبهج .. لكنه أيضاً عمل رتيب، شاذ، شيطاني.

مارشيلو ماسترورياني: (التمثيل لعبة أمارس مهنة التمثيل كما لو أمارس لعبة رائعة. التمثيل أفضل منصغار. الحب لأن من المسكر حقاً انتحال مظهر ومواقف وسيكولوجية شخص آخر. ذلك ما يفعله الأطفال. إنها أقدم لعبة.. أول لعبة.. اخترعناها ونحن صغار.

هيلين ميرين: (التمثيل يعني أن تضع نفسك ضمن مشاكل الشخصية الإنسانية، وأن تري نفسك على نحو واضح قدر الإمكان. إنه ليس النظر إلى نفسك على نحو أناني بل النظر إلى نفسك ككائن إنساني.

هارفي كايتل: (التمثيل ضرب من الصلاة.. إنه يتجه نحو مادون الوعي، نحو الروح..

كلاوس ماريا براندور: (البعض يقول أن التمثيل ينبع من القلب، من الداخل، لا أعارض ذلك، لكنني أيضاً أعتقد بأنه يتصل بالكثير من التفكير والمعرفة..

جيسيكا لانج: (التمثيل، مثل أي مهنة، هو تراكم للمعرفة والتجربة.

لماذا التمثيل؟

ما هي الحاجة العميق التي يشعرها المرء للتمثيل؟ ما هو الدافع السيكولوجي وراء هذه الحاجة؟

يقول كلاوس كينسكي: (أن تكون ممثلاً هو ضرب من ا لانتحار. كنت دائماً أحاول أن أفهم لماذا أنا ممثل. لكننا جميعاً نصل إلى قدرنا الخاص.. ذلك جارح ومعذّب. دائماً أقول

أن روح من يسمي الممثل هي مجنونة ومريضة. إنه يصلب نفسه باستمرار وكلما مضي الوقت اشتد عذابه. وهو في كل خطوة يقتل نفسه المرة تلو الأخرى، لكنه ينسي عندما ينهمك من جديد في تجسيد شخصية ما. وهو يقوم بذلك حتى لو كان د رغبته، حتى لو ظل يعاني ويتألم. إن مهنة التمثيل شاقة ومؤلمة، لكنها حقيقتك أنت. حتماً هناك في العالم أشخاص يعانون ويتألمون أكثر منك، لكن في لحظة معايشتك - كممثل - للشخصيات التي تتأجج في أعماقك فإنك تمارس معاناتك الخاصة وتحقق وجودك.. إنها حقيقتك التي ربما تكرهها أحياناً، وربما تخاف منها أحياناً. إنها الحاجة إلى الدفء والحماية، والى الحب والاتصال..

ويقول جاك نيكلسون (ليست هناك مهنة شاقة ومتطلبة أكثر منن التمثيل، باستثناء القوات المسلحة. وحتى في الجيش نجد مرونة أكثر من مهنة التمثيل. إنهم باستمرار يخبرونك أين يجب أن تكون، وفي أي ساعة يجب أن تصحو من النوم. لا يهمهم إن ماتت أمك، فعليك أن تتواجد في الموقع في تمام الساعة الثالثة. مع ذلك فأنا لا أجيد فعل أي شيء غير التمثيل.. لقد وهبت حياتي لهذه المهنة..

والآن، ما هو الباعث الذي يدفع المرء لأن ينتحل هوية أخري وشخصية أخري، لأن يغيّر شكله الخارجي ويرتدي هيئة كائن متخيّل؟

يقول مارشيلو ماسترورياني: (أردت أن أكون محبوباً لدي الجمهور.. إن عروق كل ممثل تنبض بهذه الحاجة. أيضاً هناك الحاجة الاقتصادية.. حين يرفض الفرد أن يكبر، فتحة مكوّن أو عنصر قوي في شخصية يدفعه لأن يرغب في أن يصير ممثلاً. هذا لا يعني أن هذه الرغبة - في أن يكون ممثلاً. تتضمن بالضرورة عدم الاستعداد لأن يكبر. التمثيل يمنحك

الفرصة لأن تلعب بدلاً من أن تعمل. والتمثيل، بالطبع، وسيلة مدهشة لشخص غير واثق من نفسه، غير واثق من أنه مثير للاهتمام بالنسبة للآخرين، لكي يجعل نفسه مثيراً للاهتمام أكثر. إنك تنتحل ذاتية شخص آخر، شخص يثير ويبهج الآخرين، شخص غيار مضجر مثلك أنت. ومثل كل الأطفال، أنت تريد أن تكون في مركز الأشياء.. وعمقياً، أظن أن كل الممثلين لديهم هذه السمة أو الصفة المميزة. عندما تمثل فإنك تخفي ذاتك الحقيقية خلف كل تلك الوجوه الأخرى التي تنتحلها. انك تدع الشخصية تحتلك لمدة ثلاثة شهور تقريباً، ووراء هذه الشخصية تشعر بالأمان، خاصة إذا كانت تمتلك حيوية أكثر، ووضوحاً أكثر. وتحت ريش هذه الشخصية التي تؤديها، تختفي ذاتك الكئيبة.

ربما يشعر المرء بشخصيات لا تحصي، متباينة ومتناقضة في السلوك والتفكير والعواطف والمظهر، تتعايش في داخله وتتأجج رغبة في الانبعاث والبروز على السطح وممارسة كينونتها الخاصة. هذه الشخصيات كلها تشكل حقيقة المرء ذاته، بدونها قد لا يشعر أنه قادر على تحقيق وجوده.

يقول هنري فوندا: (إنك تصبح ممثلاً ربما لأن ثمة تعقيدات في ذاتك، والتي هي ليست عادية أو سويّة، وليست أشياء يسهل التعايش معها..

وتقول جنيفر جاسو لي: (لا بد أن هناك شيئاً في ذاتي احتاج إلى استجوابه أو إيجاده أو استخراجه، شيئاً لم أحلله. أدرك أن الكثيرين منا يوجد في داخلهم جانب مظلم تماماً..

ربما يلبّي التمثيل الحاجة إلى الدفء والحماية والامتلاء الكثيرون من الممثلين يشعرون بالفراغ والوحدة بعد انتهائهم من التمثيل، ذلك أن أعماقهم تصبح خاوية أو مستنزفة.

من جهة أخري، لا بد أن المثل يتملكه خوف من العزلة لكي يتوق إلى الأضواء الساطعة ويرغب في أن يكون محور الاهتمام والرعاية، وأن يكون محبوباً. الظلام رفيق العزلة. من هنا تأتي الحاجة الملحة لأن يكون مرئياً، فالحجب ينفي وجوده. إنه شكل من أشكال الدفاع عن النفس. لكن الأضواء تعني أيضاً الشهرة والثراء والنجاح.. وهي مجالات مغوية وذات إشعاع خاص.

إيزابيل أوبير: (أعتقد أن شيئاً ما كان يدفعني نحو التمثيل، شيئاً لا شعوريا وغامضاً. أظن أمحبوباً، الرئيسية التي تدفع أغلب الأفراد إلى التمثيل هي نفسها لا تتغير: أن تكون محبوباً، أن تكون مرئياً، أن تكون موضع إعجاب.

بن كينجسلي: (أمثل لكي أكون مرئياً ومسموعاً.

توم هانكس: (منذ سنواتي المبكرة وأنا أشعر بالوحدة، وأظن أن هذا هو سبب توجهي إلى التمثيل. أردت أن أكون محبوباً وأن أثير إعجاب الآخرين بي. جوبيشي: (الشخص الذي يريد أن يصير ممثلاً، لا بد أنه يرغب في إثارة الانتباه. نحن جميعاً نبحث عن نوع من الاعتراف بنا.. من الاهتمام الخاص..

ويليم دافو: (كشخص، لست مثيراً للاهتمام كثيراً، كممثل، آمل أن أكون جذاباً وملفتاً للانتباه على نحو آسر..

سووزي كيرتز: (أحاول أن أقنع نفسي بأنني لست مصابة بالشيزوفرينيا. لكن حين لا أمثل، لا أكون حية. حياتي اليومية ليست عميقة. أكون مرئية أكثر، ومثيرة للاهتمام أكثر، حين أمثل..

الحاجة إلى المال أو الشهرة أو النفوذ هي أساسية عند الكثير من الممثلين. التمثيل مصدر رزق، ثراء، رفاهية. وهو أيضاً وسيلة لتحقيق الشهرة، للبقاء في دائرة الضوء وفي بؤرة الاهتمام والإعجاب، هدف هؤلاء، في الغالب، تجاري بحت، وبعيد تماماً عن الفن، لهذا فهم يمارسون مهنة مربحة، والأداء محض سلعة. لكن هناك أيضاً من يمثل في أفلام عادية، وأدوار سطحية، لكي يستثمر أجره في تمويل أفلامه كمخرج أو كمنتج:

أورسون ويلز، جون كازافيتيس (كمثالين بارزين.

***

كما أشرنا، الممثل في حالة بحث دائم عن الآخر. إنه يسعى إلى ذات جديدة كي يكونها، ليغيّرها بعد ذلك هويته الخاصة تصبح مشوشة، إنه يصبح كل شخص ولا أحد.

انتحال هويات أخرى.. ألا يعني في بعض جوانبه أن الممثل لا يحب ذاته الحقيقية، أو على الأقل يشعر بأنه غير راضٍ وغير قانع بحياته الطبيعية.. وما ارتداء الأقنعة إلا وسيلة لإخفاء النقائص ونقاط الضعف؟ أليس التمثيل – في بعض الحالات – نوعاً من العلاج النفسي، وطريقة لتحرير الذات من هموم وهواجس معينة؟

هنري فونأوبير:ن صرت ممثلاً، أكتشفت ان التمثيل ممتع وعلاجي. التمثيل كان قناعاً لشاب خجول مثلي. عندما أمثل أتخلص من ا لخجل وأكون شخصاً آخر..

إيزابيل أوبير : (التمثيل بالنسبة لي نوع من العلاج النفسي، وسيلة لتخليص النفس من قلق معين. الوقالشريف:الكاميرا هو نوع من الإسقاط، التمثيل بحد ذاته إسقاط.

نور الشريف : (التمثيل هو نوع من العلاج النفسي لي، بمعني الهروب إلى الذوات الأخرى.. لأنني بطبيعتي أرغب في اكتشاف النفس البشرية في سلوكها عبر مختلف الشخصيات.

كلاوس ماريا براوندور: (في الحياة اليومية أبدو عادياً. أتمنى ألا أكون كذلك حين أمثل..

جنيفر جاسون لي: (أنا انسانة هادئة جداً، خجولة، منطوية، لذلك، أن أمثل تلك الشخصيات العنيفة، العدوانية، الانفعالية.. هو، بالنسبة لي، علاج نفسي عظيم..

سوزان ساراندون: (أنا بطبعي خجولة وكسولة إلى حدٍ ما، والتمثيل يرغمني أن أكون يقظة وواعية. إنك تنتحل تلك الذوات والحالات المتعددة، وتدرك إلى أي حد تتوفر أشياء مشتركة مع كل شخصية تمثلها، وكيف أنك – ضمن ظروف معينة – قادر على فعل أشياء لم تكن تحلم أبداً بالقادر على فعلها..

جين هاكمان: (الممثلون أفراد يتسمون بالخجل والتحفظ، ربما هناك مكوّن أو جزء من العدوانية في ذلك الخجل. ولبلوغ ذلك الموضع حيث لا تتعامل مع الآخرين بطريقة عدائية أو انفعالية فإنك تختار لنفسك هذا الوسط.. التمثيل.

جودي ديفيز: (قررت أن أصبح ممثلة لأنتني شعرت بأن ثمة شيئاً لا أستطيع سبره. لم أكن أعرف تماماً ما هو. لذا بدأت التمثيل، وعملية السبر هذه لا تزال مستمرة معي. أيضاً كنت جبانة اجتماعيا بعض الشيء، وما يفعله التمثيل هو أنه يرغمني على اختراق مجالات لا يمكن أن أذهب إليها في الواقع. التمثيل أيضاً يؤكد صحة وشرعية وجودي. إنه يجبرنني باستمرار أن أراقب، أن أفهم وأدرك..

سالى فيلد: (التمثيل هو الموضع الذي أستطيع فيه أن أكون نفسي..
جين مورو: (كنت متعبة من نفسي. ومن خلال التمثيل أردت أن أكون إمرأة أخري.
ميشيل بيكولي: (التمثيل يشكّل لي متعة حقيقية. إنه يحقق توازناً وجدانياً بداخلي..
هارفي كاتيل يرى إلى التمثيل بوصفه رحلة إلى ذلك الجزء المظلم من الروح.. (التمثيل طريقة للنفاذ إلى العواطف والأحاسيس، والوسيلة الوحيدة لكي تكون جسوراً هو أ تجتاز تجربة الخوف... الخوف بالمعني الوجودي، أن تستيقظ في الصباح وتتساءل: ما الذي سأفعله الآن؟ ..

التمثيل، حسب هارفي كاتيل، رحلة إلى الداخل لمعرفة الذات وفهم المشاعر والدوافع والقدرات. إنه يحتاج إلى امتلاك تلك القدرة على ارتياد وسبر وفهم والتعبير عن تلك الوفرة من الأحاسيس التي تحتدم بداخله. وقد اكتشف أنه من خلال التمثيل وحده يستطيع أن يفعل ذلك، أن يعبّر عن ذاته، أن يجسد المشاعر والانفعالات التي لا تجد لها مخرجاً أو منفذاً إلا عبر التمثيل..

(السبب الذي جعلني أصير ممثلاً هو أن أقترب أكثر من فهم ذاتي، بواسطة التمثيل تمكنت من حل الكثير من الألغاز التي عزلتني عن مشاعري. لقد احتجت إلى فترة طويلة للتوصل إلى معرفة نفسي، لفهم من أكون، وهي العملية التي ما زلت أمارسها. كانت لدي شكوك والتي دائماً تأخذ الشكل نفسه: لا أستطيع فعل ذلك. لا أعرف كيف أفعل ذلك.. لم يكن بمقدوري أن أستخرج ما بالداخل، وكان يمكن لذلك أن يقتلني. لهذا السبب صرت ممثلاً، لكي أعبر عما أكونه. نحن جميعاً لدينا حاجة متأصلة لفعل ذلك. أن

تكون ممثلاً يعني أن تكون مثل فان جوخ الذي كان يمتلك الشجاعة لمواجهة قلقه الخاص، أي مخاوفه وتعبه ووحدته وجوعه وشكوكه وعذاباته ومعاناته..

***

ربما يكمن الباعث للتمثيل،إضافة إلى ما ذكرناه، في إرضاء واشباع النزعة النرجسية عند الممثل أو الممثلة: أن يكون في البؤرة، مرئياً ومرغوباً فيه، وأن يثير الإعجاب . الإشباع النرجسي يستلزم نزوعاً استعراضياً. التمثيل لا يتحقق إلا عبر المواجهة مع الجمهور.. على نحو مباشر كما في المسرح، أو غير مباشر كما في السينما.. وإلا لاكتفى الممثل بالتمثيل أمام مجموعة صغيرة من الأقارب والأصدقاء، أو أمام نفسه عبر المرآة. انه بحاجة إلى استجاباتا، ردود فعل، إعجاب، تقدير، تعاطف، حب.

***

وقد يكون التمثيل الملجأ الوحيد الذي يوفر الحصانة والآن من أي نوازع تدميرية أو عدوانية ضد الذات والآخرين.

أنتوني هوبكنز: (أعتقد لو لم أصبح ممثلاً، لكنت الآن قاتلاً أو مصاباً باضطراب عقلي..

جو بانتوليانو: (كان أمامي أن أصبح لصاً أو مروّج مخدرات أو ممثلاً .. اخترت التمثيل..

جين مورو: . لو لم أصبح ممثلة، لصرت مجنونة..

لي مارفن : (الأفلام منحتني فرصة ارتكاب أشياء لو ارتكبتها في الحياة الواقعية لتعرضت إلى العقاب أوالسجن أو الإعدام.. هكذا، في الأفلام، كنت أسرف وأقتل ثم أستلم أجي وأمضي إلى البيت..

***

بالطبع هناك بواعث أخري للتمثيل..

جون تارتورو: (أمثل لكي أفاجئ نفسي..

فيليب نواريه: (أحب أن أدهش نفسي، أن استخرج ما هو مخبوء ومستتر..

جيرمي آيروز: (طموحي - كممثل - أن أفاجئ وأدهش الآخرين باستمرار..

دانييل أوهاكمان: (التمثيل بالنسبة لي جزء من الحياة. لو لم أؤد كل تلك الأدوار المختلفة لما توصلت إلى فهم نفسي بشكل أفضل. بفضل التمثيل أشعر أنني أكثر غني..

سوزان ساراندون: (التمثيل أرغمني أن أعيش الحياة بطريقة أوضح، بشغف أكثر.. أن أكون حاضرة في حياتي..

في أحوال أخري، يكون الدافع أو الحاجة إلى التمثيل غامضاً أو يصعب تفسيره..

يقول جين هاكمان : (الممثل يميل إلى نسيان الألم الذي يسببه صنع الفيلم.. ذلك أشبه بالحمل والولادة بالنسبة للمرأة.. ثمة شيء ما يجبرها على القيام بذلك واختبار الألم مرة أخري..

إن ما ذكرناه قد لا يفسر، بشكل شامل، حاجة المرء لأن يمثل، فحتماً هناك دوافع وبواعث أخري لا تقل أهمية، ويقتضي الأمر تحليلاً سيكولوجياً عميقاً، واستقصاءاً مركزاً وشمولياً، لتقديم صورة أكثر وضوحاً عن هذه الحياة أو الرغبة.

البدايات والتحولات

نعرف جميعاً أنت السينما بدأت صامتة، وظلت كذلك حوالي ثلاثين عاماً منذ اختراعها في أواخر القرن التاسع عشر. كانت الأفلام عبارة عن صور ثابتة سرعان ما تحركت، لكن

الكاميرا كانت ساكنة تماماً، تصور ما يحدث أمامها على بعد مسافة، أو ما يفعله المثلون لدي اقترابهم أو ابتعادهم عن الكاميرا الثابتة.

الممثل كان يؤدي، أو بالأحرى يشرح، حالته الشعورية في الحدث الميلودرامي غالباً من خلال الأداء الصامت البانتومايم، والإيماءات التي لا تُحصي، والانفعالات المبالغ فيها، والإفراط في تعابير الوجه. كان الممثل يغالى في استخدام الإيماءات، في اللحظات الحميمة ولي الحالات المشحونة بالانفعال، بالطريقة نفسها، دون تمييز ودن اختزال.. وغالباً ما تكون هذه الإيماءات عشوائية، مفرطة، وغير مدروسة.

في غياب الكلام وهيمنة الصمت، كانت الإيماءة هي اللغة السائدة والتي من خلالها يعبّر المؤدّي عن مشاعره وأفكاره، عن حالاته وانفعالاته، ومن خلالها يحاول الاتصال بالجمهور.. تماماً كما كان يحدث في المجتمعات البدائية قبل أن تسود اللغة المنطوقة، حيث كان أفرادها يتصلون ببعضهم من خلال لغة الحركة الجسد والإيماءات والإشارات.

مثل هذا الأداء، الذي كان سائداً في السنوات الأولي من نشوء السينما، كان مستمداً – كما استنتج بعض الباحثين – من التقاليد المسرحية في العصر الفيكتوري. لكن تنبغي الإشارة هنا إلى أن التمثيل السينمائي في علاقته بالمسرح، لم يستمد عناصره من مصدر واحد، بل تأثر بتقنيات وتعاليم عديدة ومختلفة.

مع تحرك الكاميرا واقترابها من الممثل، ومع ابتكار اللقطة القريبة التي حولت كثافة الإيماءة إلى الوجه، ومع تحسّن العدسات والطبقات الحساسة والإضاءة الداخلية، تطورت طرائق الأداء نوعاً ما، وصار الممثل يعتمد على وجهه وجسده في التعبير عن

المشاعر أو الانفعالات الحميمة والخصوصية، مختزلاً الإيماءة بعض الشيء بحيث تبدو مدروسة أكثر، كما امتلك حرية أكبر في استخدام حركاته وأوضاعه البدنية.

إن قلة العروض المسرحية المنتظمة، آنذاك، إضافة إلى الأجور العالية التي كانت تدفعها شركات الإنتاج السينمائي قياساً إلى أجور المسرح، قد أدي إلى انتقال عدد من الممثلين المسرحيين إلى الوسط الجديد السينما. بعضهم كان انتقاله مؤقتاً، والبعض كان نهائياً. بعضهم أثري - إلى حد ما - المجال الأدائي في السينما، بينما تعامل البعض الآخر مع الموقع كما لو كان خشبة مسرح، دون أن يعي متطلبات الوسط الجديد وتقنياته المختلفة.

في الواقع، كان عدد من ممثلي المسرح العاملين في السينما، في بداياتها الصامتة، يشعرون بالخزي والخجل اعتقاداً منهم بأن العمل في السينما سوف يسيء إلى سمعتهم، حيث كانوا يعتبرون الأداء السينمائي أقل مرتبة وقيمة من الأداء المسرحي، بالتالي كانت تسعدهم وترضيهم حالة المجهولية التي فرضتها السينما على الممثلين آنذاك، فالجمهور يري وجوههم لكن لا يعرف أسماءهم، إذ لم تكن للممثلين في تلك الفترة أي مكانة أو اعتبار، ولم تكن أسماؤهم تظهر على الشاشة في بداية كل فيلم. الأفلام قصيرة وتُصنع خلال أسبوع تقريباً. والممثل يؤدي دوراً رئيسياً في فيلم، وفي أخر يظهر في دور ثانوي أو كومبارس. ولم يتغيّر وضع الممثل هذا إلا في الأعوام التي تلت الحرب العالمية الأولي مع ولادة نظام النجوم.

التمثيل السينمائي لم يُنظر إليه بوصفه فناً كما هو الحال مع التمثيل المسرحي إلا بعد سنوات طويلة. الأخوان لومير الفرنسيان، في أفلامهما الأولي المصورة في أواخر القرن ١٩، استخدما أفرادا من العائلة لتأدية بعض الأدوار. وصانعوا الأفلام، الذين جاءوا بعدهما،

أظهروا لامبالاة مماثلة تجاه حرفة التمثيل. أما الجمهور فقد شغفوا بالخدع البصرية والألاعيب بهلوانية ومشاهد الأكشن أكثر من اهتمامهم بالأداء.

كان الممثلون في فترة السينما الصامتة يتولون بأنفسهم اختيار أزياء شخصياتهم والإكسسوارات الخاصة بهم ووضع المكياج بأنفسهم. كانوا يصلون إلى الموقع دون سيناريو وبلا تعليمات بشأن ما يمكن أن يفعلوه في المشهد.

في مقالة للممثل المسرحي الإنجليزي شارلز جراهام نشرت في مجلة Sight and Sound خريف ١٩٣٥ عن التمثيل في الأفلام سنة ١٩٢١، تحدث عن تجربته المريرة كممثل في السينما الأمريكية والإنجليزية وقال بأنه شارك في فيلم دون أن يعرف قصته أو حبكته أو طبيعة دوره، أو حتى عنوان الفيلم، وأشار إلى أن الممثل كان أشبه بالدمية..

شارلي شابلن، في مذكراته، أشار إلى تلك الفترة أيضاً قائلاً بأن المخرج – المنتج ماكس سينيت انتحى به جانباً في بداية مسيرته الفنية وقال له: ليس لدينا سيناريو.. نحن نحصل على الفكرة ثم نتابع التعاقب الطبيعي للأحداث حتى تقودنا إلى المطاردة.. والتي هي جوهر الكوميديا..

المخرج جريفيث كان أول من أبدي آراءً إيجابية، في تلك الفترة، حول التمثيل، وعن الخاصيات المميزة للتمثيل السينمائي، إذ رأي بأن التمثيل أمام الكاميرا يطرح تحديات خاصة به. إن جريفيث، بما كان يمتلكه من حس سينمائي متقدم وحس سردي متطور، قياساً إلى مخرجي تلك الفترة، قد تحري وسائل فنية جديدة لاقتراح، أو بالأحرى لخلق، استجابات ذاتية للشخصيات، عبر استخداماته الرائدة لحركة الكاميرا والقطع المتوازي واللقطات القريبة. ولأن الأفلام، حنذاك، كانت عبارة عن حكايات قصيرة، أو أحداث

درامية عدّة أو مأخوذة مباشرة من أعمال مسرحية، فقد كان هدف جريفيث تنقية البنية أو النسيج السردي الفج. لقد ساهمت ابتكاراته وتجديداته في توسيع نطاق التحديات أمام ممثلي السينما. في كتابها (الأفلام وجريفيث وأنا. قالت الممثلة ليليان جيش: (لقد تعلمت من جريفيث كيف أوظف جسدي ووجهي على نحو موضوعي لخلق التأثيرات الدرامية.. تماماً كما يوظف الرسام ألوانه على القماش..

مع مرور الوقت، صار التمثيل السينمائي إحترافاً، لكنه لم ينجح بعد في كسب الاحترام والتقدير حتى بعد أن تكرس كمهنة مربحة في العقد الثاني من بداية القرن العشرين. منذ العام ١٩١٠ بدأت السينما الصامتة في خلق نجومها، باستقلال واعٍ ومقصود عن المسرح. عدد من هؤلاء النجوم والنجمات لم تكن لديهم سوي خبرةٍ بسيطةٍ في التمثيل المسرحي، لكن كانوا يمتلكون جاذبية آسرة استطاعت السينما أن تستثمرها، فصار الشكل والمظهر الجسماني يفوق المهارات الأدائية قيمة وأهمية.. وكانت هذه نقطة الانطلاق لنظام النجوم الذي سرعان ما سوف يتكرّس ويهيمن.

في العام ١٩٢٩ نطقت السينما بعد اختراع معدات جديدة لتسجيل الصوت. وظهر تقينيّ صوت، وإحداث تعديلات أساسية في آلات التصوير. وقد ساهم هذا في التأثير على أنماط الأداء، فالصوت قد مكّن الممثل من الابتعاد عن البانتومايم والإيماءات المفرطة، لكن لم يشذّب الأداء من المبالغة بسبب وقوع السينما تحت تأثير الأداء المسرحي.

يقول الممثل الروسي نيكولاي شيركاسوف في كتابه ملاحظات عن الممثل السوفييتي الصادر في ١٩٥٧:

(في الأفلام الصامتة، كان الممثل العنصر الأقل أهمية. التقطيع المونتاج الوافر قلّل من شأن دور الممثل. واللقطات القريبة، كقانون، كانت متروكة للنهاية. ومن أجل هذه اللقطات كان الممثل يغيّر ملابسه ومكياجه وحتى تعابير وجهه. حين كان يتعيّن على الممثلة أن تظهر الدموع وهي تسيل على خديها، كانوا يقربون بصلة من عينيها أو يجعلونها تشم النشادر أو يعصرون على وجهها قطرات من الجليسيرين. الموسيقي الحزينة كانت أيضاً عاملاً مساعداً في إحداث التأثير. في الأفلام الناطقة، حيث ازدادت أهمية الممثل كثيراً، فان معضلة التصوير الواقعي قد اكتسبت دلالة أكبر. التمثيل السينماءي صار يقتضي من المؤدين أن يكونوا عاطفيين بعمق بحيث يمتلكوا القدرة على ذرف دموع حقيقية.. ليست حقيقية كما في الحياة الواقعية، لكنها ثمرة القدرة على أسر الحالة العاطفية..

لكن، من جهة أخري، أحدث إنتقال السينما إلى مرحلة الصوت إرتباكاً وخلخلة في الوسط التمثيلي.. فقد تم الاستغناء عن عددٍ من ممثلي وممثلات السينما الصامتة بسبب ضعف امكانياتهم وقدراتهم في الإلقاء الصوتي، وافتقارهم إلى التجربة المسرحية، وبالتالي فقد بعض النجوم مكانتهم واعتزلوا التمثيل.

الأفلام الناطقة كانت بحاجة إلى ممثلين يمتلكون أصواتاً قوية ومعبّرة، ومتدربين بشكل جيد على الإلقاء، وتتوفر لديهم إمكانيات أدائية عالية، إلى جانب الخبرة في بناء الشخصيات. باختصار، كانت السينما. في تلك المرحلة، بحاجة إلى ممثلي مسرح محترفين. هكذا فتحت السينما أبوابها ثانية أمام حشد من ممثلي المسرح القادرين بمهاراتهم على مواجهة التحديات التي فرضها الصوت في بداياته. وبالنتيجة، فقد أدى ذلك إلى هيمنة الأداء المسرحي من جديد وعلي نحو طاغٍ.

حتى منتصف الثلاثينات من القرن الماضي، كان التسجيل الصوتي البدائي يتطلب ممثلين قادرين على استغلال أصواتهم بالطريقة ذاتها التي يوظفونها أمام جمهور حي.. أي الجمهور المسرحي. هذه الضررة جعلت عمل الممثلين في الأفلام متطابقاً مع عملهم في المسرح، وبالتالي صار الممثل المسرحي مطلوباً بدرجة أكبر مما كان أيام الأفلام الصامتة التي فرضت معايير بصرية صرفة. وحتى بعد تحسّن تكنولوجيا الصوت، استمرت طرائق الأداء والإلقاء المستمدة من المسرح، في الهيمنة على الأفلام.

الصوت أيضاً ضاعف من أهمية الاستوديوهات كمواقع للإنتاج والتوزيع من جهة، والتسويق والدعاية من جهة أخري. وبالتالي فقد تعزز نظام النجوم أكثر، وتكرست هيمنة الاستوديوهات الكبيرة على مجمل الإنتاج السينمائي.

في الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين، برز عدد من النجوم الذين حظوا بشعبية كبيرة، والذين اتسم أداؤهم بذاتية مميزة، مؤثرة وفعالة، لكن قلما أظهروا تنوعاً في الأداء من زور إلى آخر، فقد كانوا يؤدون مختلف أدوارهم من خلال ذاتية النجم نفسه وليس من خلال الشخصيات المتباينة التي كانوا يجسدونها. كانوا يزخرفون كل دور بأنماط سلوكية ذاتية، وطرائق تعبير ثابتة، وايماءات خاصة، وسمات مميزة لا تتغير إلا نادراً، بصرف النظر عن طبيعة الدور أو الشخصية، معتمدين على جاذبيتهم وولع الجمهور بهم. لم يهتم نجوم تلك الفترة بسبر الذات والتعبير عن دواخل الشخصية، بل كانت وظيفتهم تنحصر في حفظ الدور، والتركيز على التقنية، والاعتماد على توجيهات المخرج وعلي تجربتهم الشخصية في هذا المجال.

خلال هذه المرحلة، تحسن التمثيل وصار أكثر صقلاً مع تحريك المخرجين للكاميرا، وتطور الميكروفونات، وتحسن أداء الكاميرات والعدسات ومعدات التسجيل الصوتي، والأصوات صارت أكثر انخفاضاً، والأحاديث أكثر واقعية، والحركات الجسمانية والإيماءات وتعابير الوجه صارت أكثر اختزالاً... كانت تلك هي الخطوات الأولى نحو تطور التمثيل السينمائي بشكل فني مستقل.. لكن التطور الحقيقي لم يحدث إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وتحديداً في الخمسينات.

إن كل حركة أو اتجاه سينمائي يطرح تصوره الخاص للتمثيل، ويفرض أسلوباً أو نموذجاً للأداء يتلاءم وينسجم مع هذا الاتجاه في منظوره الفني والفكري للواقع وللفن وللحياة. حركة الواقعية الإيطالية الجديدة، التي برزت في الأربعينات من القرن الماضي، صورت أفلامها في الشوارع والأحياء الفقيرة والمواقع الطبيعية. وكان سعي مخرجي هذه الأفلام للانفصال أو التحرر من كل قوانين ومبادئ السينما التقليدية، يستدعي – من بين أشياء أخري – إتباع منهج مختلف جذرياً في اختيار المممثلين الذين كانوا يشكلون عنصراً مهماً وأساسياً في توصيل رؤية المخرج وغايات الفيلم. كان المخرجون يبحثون عن الصدق والجدّة والطزاجة والواقعية في الأداء، لذا لجأوا الى ممثلين هواة أو أفراد لم يمارسوا التمثيل على الإطلاق للقيام بتأدية أدوار ثانوية أو رئيسية أحياناً، جنب الى جنب مع ممثلين محترفين لكن لديهم الإمكانية والقابلية للتحرر من أسر الأساليب التقليدية والابتعاد عن الكليشيهيات المألوفة في الأداء. كمذلك فسخ المخرجون مجالاً واسعاً للارتجال في الحركة وفي الحوار.

الموجة الجديدة الفرنسية، التي ظهرت في أواخر الخمسينات والسنوات التي تلتها، استدعت نموذجاً جديداً من الممثلين يميّزها عن الاتجاهات السائدة آنذاك. هذه الحركة – الموجة الجديدة – اتسمت بالحداثة والجدّة في أشكالها ومضامينها، وكانت تقتضي من الممثلين خاصيات معينة تتلاءم وتنسجم مع الحركة: المصداقية، الحيوية، الطزاجة، الخروج عن الأنماط السائدة، نبذ النجومية، القدرة على الارتجال.

وقد ارتبط بالموجة ممثلون وممثلات شباب قدموا أداءً جديداً ومختلفا يتسم بالعفوية والحيوية: جين مورو أنا كارينا، جان بول بلموندو، أنوك وايميه، جان بيير ليو، جان لوي ترينتينان.

تقول جين مورو: (وجدت نفسي بين أناس أفهمهم بطريقة أفضل. أناس أعجبت بهم وكنت أرغب أن أعفهم، هكذا بدأت السينما تعني شيئاً بالنسبة لي، حين شاركت في فيلم ترفو جول وجيم كان ذلك فرصة للإفلات من أسلوب النجوم، حيث الكثير من المكياج والاهتمام المفرط بالشعر والملابس. فجأة كنا نصور في الشوارع مع قليل من المكياج وبملابس عادية. لا أحد هنا يقول لك:ثمة دوائر حول عينيك، أو وجهك يعوزه التناسب.. كنا ننتهي من المكياج في ظرف عشر دقائق. المظهر الطبيعي هو المهم. واللقطة القريبة لا تستغرق فترة زمنية طويلة. لقد كنا في الحياة. الموجة الجديدة امتدت وراء نطاق لا أفلام.. كانت تعبّر عن موقف جديد من الحياة..

أما في أمريكا، فقد شهدت الخمسينات ثورة في أسلوب التمثيل السينمائي مع بزوغ ممثل من نوع مختلف تماماً هو مارلون براندو.. الذي لم يكن يمثل أسلوبا أو منهجاً جديداً فحسب، بل كان يجسّد قيماً جديدة أيضاً.

جيل الخمسينات، وفي أعقاب حرب عالمية مدمرة، كان يحتاج الى ممثل أو نجم جديد ومختلف عن نجوم السينما الرائجة كلارك جيبل، كاري جرانب، جاري كوبر، جون واين، جيمس ستيوارت.. نجم يمثل قلعة وطموحاته ويعبّر عن التغيير، نجم يزدري الكياسة والأناقة البورجوازية ويرفض المؤسسات الاجتماعية القائمة، نجم يجسّد البطل المتمرد ويمثّل الوعي المتغيّر. وبراندو كان يمثّل كل هذا بامتياز. لقد تفجّرت موهبته العميقة وطاقته الأخاذة منذ فيلمه الأول The Men سنة ١٩٥٠، حيث قدم صورة عن متمرد الخمسينات الجذاب، الحساس، المستلب، والذي لا يخلو من قسوة وخشونة وفظاظة. كان في أفلامه يجسّد أفراداً يجدون صعوبة في التعبير عن مشاعرهم والإفصاح عن آرائهم. وكان يضفي عمقاً وتبصراً على دور يؤديه. لقد تحول الى رمز لجيل قلق ومتمرد.

الذين شاهدوا راندو، آنذاك، وجدوا أنفسهم أمام وجه مختلف ومتمرد على كل الأصول والتقاليد في الأداء السينمائي، أمام حضور طاغ ومهيمن لم يعهدوه من قبل. شعروا بأنهم يشهدون بداية شيء لا سابق له.. أداء مشبّع بروح الحداثة. وفي حضوره كان الجمهور يعي، كما لم يحدث أبداً من قبل، نضال الممثل من أجل أن يحقق ذاته كفنان. فهو لم يخر الطريق الأسهل: أن يطفو على السطح ويحرز مؤثراته تقنياً ويكسب رزقه من الترفيه وتسلية الجمهور كما كان يفعل أغلب نجوم السينما السائدة، بل اختار الطريق الأصعب: ارتياد الذات وسبر الأعماق والكشف عن الروح الحقيقية. لذلك كان بالنسبة الى جيله.. الممثل الذي أضاء لهم الطريق. وهو لم يمارس تأثيره الهائل على جيل الخمسينات فحسب، بل امتد تأثيره الى الأجيال اللاحقة من الممثلين الشباب.

في الفترة نفسها، ظهر ممثل لا يقل أهمية وتميّزاً عن براندو، هو مونتجومري كليفت. الذي مارس دوراً رئيسياً في الثورة. الى جانب قوة حضوره وجاذبيته وإمكانياته الهائلة، كان أداؤه يتسم بحساسية عالية. هذه الحساسية نابعة من فهم عميق للشخصية التي يعايشها عبر البحث والدراسة والتحضير الطويل، مدفوعاً بالرغبة في أسر جوهر الشخصية التي يمثلها. هو، من بين معاصريه، الأقل اعتمادا على الارتجال. كان واحداً من أوائل النجوم المستقلين في هوليوود، ونموذجاً للممثل الذي يساهم في أوجه عديدة من العمل السينمائي: السيناريو، الإنتاج، والتعاون الخلاق مع المخرج عبر علاقة إبداعية.

البعض يعتبر كليفت الذي توفي وهو في الخامسة والأربعين من عمره أعظم ممثل أنجبته الشاشة الأمريكية، والبعض الآخر يعتبره المنافس الحقيقي لمارلون براندو. يقول الممثل رود ستايجر: (كليفت هو الذي غيّر التمثيل الأمريكي وليس براندو. شخصية براندو كانت أعظم، لكن كليفت امتلك نقاءً وبساطة. براندو، بموهبته وقدرته الرائعة، يأتي بعد كلفيت.

جيمس دين، بدوره، كان مساهماً فعالاً في تثوير التمثيل السينمائي. لقد أحرز شهرته العالمية الواسعة، وحقق فرادته، ومارس تأثيره على مختلف الأجيال اللاحقة، عبر ثلاثة أفلام فقط: شرقي عدن، متمرد بلا قضية، العملاق.. وكلها عرضت سنة ١٩٥٥، وهي السنة التي لقي فيها مصرعه فور اصطدام سيارته بعمود التليفون، وهو في الرابعة والعشرين من عمره.

لقد ساهم جيمس دين مع براندو في التعبير عن جيل الخمسينات، ذلك الجيل الباحث عن هوية جديدة، والراغب في التحرر من قيم الآباء والقادة، وحماية استقلاليته. ومع براندو وكليفت حمل لواء التمرد ضد الأنماط الكلاسيكية في الأداء.

براندو، كليفت، دين.. رموز تشكّل تحدياً لمثل وقيم تلك المرحلة. إنهم يمثلون النموذج الأوّلي للفرد المتمرد، المعزول، اللامنتمي، الذي يرتاب في هويته والذي يمثل نقيض الاتجاه الامتثالي والاستهلاكي. لم يكن عالمهم منظماً وواضحاً، بل كان غامضاً ومشوشاً ومكتنفاً بالالتباس. ثمة عنف وألم داخلي عميق في موقفهم ومواجهتهم لذلك العالم. وقد شعروا، أثناء ذلك، بوحدة عميقة.

وعلي صعيد التمثيل، يشكّل الثلاثة نقيض النموذج الرصين، الواثق من نفسه، الذي ميّز نجوم هوليوود في العقدين السابقين، لقد جاء الثلاثة بحساسية جديدة غير معهودة، ومع هؤلاء ظهرت على الشاشة شخصية جديدة، بتدعة بواقعية، وأوجدت لغة وإيماءات خاصة بروح الحياة الأمريكية في ذلك الوقت.. شخصية لا تخجل من إبراز جانبها الأنثوي وتمزيق قناع الفحولة غلاف النماذج السابقة التي تتباهي بذكوريتها ولا تتردد في كشف نقاط ضعفها وقلقها وهشاشتها.

ما جاء به الثلاثة الى الشاشة كان مختلفاً عن الأساليب السابقة في الأداء، والتي ظهرت حينما كان التمثيل لا يعتبر فناً بل يُنظر إليه كحرفة، وعندما كان الممثل ينال الإعجاب والإطراء بسبب مهارته في الترفيه والإمتاع، وليس بسبب قدرته على سبر أعماق الشخصية. أسلوب هؤلاء كان متحرراً من الإيقاعات المسرحية الضاجة والتقنيات المسرحية التقليدية.

إن التحول في الجوهر الفعلي للتمثيل السينمائي الأمريكي صار جلياً في سنوات الخمسينات، لكنه لم يحقق انتصارا شاملاً. كان ثمة تفاوت وتنوع في أساليب الأداء. وفي موازاة ذلك استمر نجوم تلك المرحلة في المحافظة على صورهم التي تشكلت طوال السنوات السابقة وتكرست بفضل العلاقة الحميمة، القائمة على الحب والإعجاب، بين الممثل وجمهوره من جهة، والممثل والكاميرا من جهة أخري.

المثل صار عنصراً خلاقاً في العمل السينمائي. إنه أحياناً، يختار المادة ويقترح المخرج وينتج الفيلم ويساهم في كتابة أجزاء من السيناريو. إنه يتعاون على نحو وثيق مع المخرج والكاتب. وهو في هذا يعارض النظرة السابقة التي تصر على أن دور الممثل ينحصر في التمثيل أمام الكاميرا فحسب، ويتبين النظرة الجديدة التي تري في الممثل كائناً خلاقاً، مساهماً في إنتاج العمل وليس موظفاً أو دمية.

يقول دوستين هوفمان: (إذا كنت سأقضي عامين ونصف العام من عمري وأنا أكرّس نفسي للعمل في فيلم ما، كما فعلت في كرامر ضد كرامر، عندئذ يتوجب على أن أكون أكثر من مجرد ممثل دمية. احتاج أن أكون طرفاً في العملية الإبداعية كلها من البداية الى النهاية.. ثمة دائماً لتشكيله من أنماط وأساليب التمثيل التي لا يمكن حصرها في منهج ما أو اتجاه ما. الحقل التمثيلي حسب وثري، ولكل ممثل خاصية فردية يحرص على صيانتها فيما هو يتصل بذاتٍ أخري وينتحل هوية شخص آخر.

الممثل والسيناريو

من المعروف أن السيناريو يخضع لسلسلة من المعالجات والتغييرات والتعديلات، من قبل المخرج والممثلين والمصور والمونتير، والمنتج أيضاً، حتى يصل الى مشكلة النهائي المعروض على الشاشة.

في ما يخص الممثل، في علاقته بالسيناريو، فما أن يُسند اليه دور ما حتى يطلب قراءة السيناريو، وذلك للتعرف على شخصيته ومضمون العمل وحبكته وقيمته، وليقرر بالتالي قبوله بالمشاركة، أو عدم قبوله، وفقاً لقناعاته الفنية والفكرية ونحن، بالطبع، لا نتكلم عن الممثل الذي تدفعه الحاجة المادية، أو الرغبة في الانتشار، لقبول أي دور فإذا اقتنع الممثل بالعمل وبدوره لكن شعر بأن هناك خللاً ما، أو نقاط ضعف في رسم شخصيته، فإن من حقه أن يطالب الكاتب والمخرج بإجراء تعديلات في بناء شخصيته أو في إعادة صياغة حواراته. ومن حقه أيضاً أن يشارك في إعادة كتابة بعض المشاهد إذا كانت غاية الممثل تعميق شخصيته وإضاءة أبعادها ودلالاتها، فالممثل عنصر خلاق في العملية الإبداعية، وتخيلاته بالتالي هي مشروعة.

يقول روبرت دي نيرو: (السيناريو يتغيّر أثناء التصوير. إنك دائماً تقوم بتعديلات معينة، خاصة عندما تجد نفسك في مأزق. وحتى لو كان السيناريو مكتوباً بشكل جيد، فإنه ليس من الملائم تصويره كما هو. ثمة أشياء تفعلها دون أن تكون واردة في السيناريو، والكاتب الجيد هو الذي يخلق للممثل بنية مناسبة ليعمل من خلالها. في الموقع، يحدث أن تخطر لك فكرة أن تنفّذ مشهداً ما بطريقتك الخاصة. عندما تحركت نحو هارفي كايتل وأطلقت عليه النار في فيلم سائق التاكسي فإنني لم أكن أعلم ما إذا كانت طريقتي مطابقة لما كان مكتوباً

في السيناريو. لقد فعلت ما رأيته سليماً ضمن طبيعة الحالة. أستطيع أن أقول بأن عشرين أو خمسين بالمئة من الفيلم هو مختلف عن السيناريو. في أحوال كثيرة، الكاتب لا يعرف عن الشخصية أكثر مما يعرفه الممثل. إذا كان يكتب بطريقة ذاتية جداً فسوف تشعر بأنه يفرض مشاعره الخاصة من خلال الشخصية. إذا كان الشخص لاعب بيسبول فإن الكاتب لا يعرف بالضرورة طبيعة السلوك المهني لهذه الشخصية في وضع معين، المثل هو الذي يتعين عليه أن يدرس هذا السلوك بطريقته الخاصة وأن يشتغل على التفاصيل..

وتقول ليندسي كروز: (السيناريوهات غالباً ما تكون تمهيدية أو ناقصة. السيناريو عبارة عن كينونة حية متغيرة الى حد أن من الصعب أحياناً أن تقرر أي شيء من نسخة السيناريو التي قرأتها في المرة الأولي. ذات مرة استلمت سيناريو. وفي الفترة الفاصلة بين قراءتي له وتعاقدي للعمل فيه، اكتشفت أنه تغيّر كثيراً الى درجة أنني لم أستطع التعرف عليه، لم يعد كم كان حين قرأته في البداية.

لكن تدخلاته الممثل في السيناريو تكون مرفوضة حين يسعى الممثل الى توسيع حضوره على حساب الشخصيات الأخرى والعمل ككل، كأن يطالب بمساحة أكبر من الحضور، وتضخيم حجم دوره وإضافة حوارات لشخصية. هذه المطالب السطحية، غير المبررة فنياً، لا تعمّق العمل - وشخصيته تحديداً - بل، على العكس، تضر وتشوّه، ومثل هذه المطالب أو الاقتراحات لا تصدر إلا عن نجم أو ممثل يعتقد أنه نجم يهتم بتلميع صورته أكثر من اهتمامه بالعمل.

علي النقيض من هذا النموذج، نجد الممثلة ميريل ستريب تطالب باختزال مشاهدها من فيلم ironweed، ويعلق مخرج الفيلم هيكتور بابينكو قائلاً:

(هذا شيء نادر الحدوث. لقد طلبت مني اختزال مشاهدها وتقليل دورها. وكانت مصرّة، رغم معارضتي، على تقليل الزمن السينمائي لحضورها من أجل جعل شخصيتها تبدو أكثر غموضاً. أغلب الممثلين يطالبون بالمزيد من الحضور، بمساحة أكبر لتعزيز أدوارهم، لكن ميريل لا تنتمي الى هذه النوعية.. إنها تهتم بالفيلم أكثر من اهتمامها بدورها..

وهذا ما فعله كلينت ايستوود أثناء عمله في فيلم (حفنة من الدولارات... يقول كلينت: (كان سيناريو الفيلم شديد الإيضاح. وكان رأي أن تكون شخصيتي مكتنفة بمزيد من الغموض، فأخذت أردد على مسامع المخرج سرجيو ليوني ما معناه أن في أفلام الدرجة الأولي، أنت تدع الجمهور يفكر معك، أما في أفلام الدرجة الثانية، فأنت تشرح له كل شيء. كانت تلك هي طريقتي في توصيل فكرتي الى المخرج. كان هناك، مثلاً، مشهد يقرر فيه البطل أن ينقذ امرأة وطفلها، فتسأله: لماذا تفعل ذلك؟.. في السيناريو الأصلي، يستمر البطل طويلاً في سرد قصته... إنه يتحدث عن أمه، وكل الحبكات الجانبية تخرج اليك وكأنها تقفز من قبعة ساحر. وقد رأيت أن ذلك كله غير جوهري، فأعدت كتابة المشهد. قبل يوم من تصويره، ليصبح هكذا... تسأل المرأ: لماذا تفعل ذلك؟ .. فيجيب: لأنني صادفت ذات مرّة مثلك، ولم يكن هناك من يمد لها يد العون.

هكذا استطعنا أن نختصر صفحات من الحوار في جملة واحدة/. لقد تركنا الأمر شبه مبهم لتثير تساؤل الجمهور..

الممثل الخلاق يتعامل مع السيناريو على المستوي الإبداعي، معتمداً الحفر والتحليل والبناء. يقول هارفي كايتل:

(عندما تستلم السيناريو تقوم بتحليله، تحضر فيه لتكتشف من أين جاءت الشخصية، ما هي خلفيتها، ما الذي تفعله، ما هي رغباتها، ما هي مخاوفها، كيف تعيش.. إنك تحلل ما كان يدور في ذهن المؤلف، هذا يشبه الواجب المدرسي الذي تفعله في البيت. وتقول جيسيكا لانج:

(عندما يكون السيناريو مكتوباً بشكل جميل ومدهش، فإنه يتعين عليك أن تلتزم به وترتفع الى مستواه. أحياناً تحصل على سيناريو وتجد نفسك مضطراً الى خلق الشخصية من لا شيء. وفي هذه الحالة، يتعيّن عليك أن تكتب حوارك الخاص، وأن تخترع أو تركّب الأشياء لتحقق شخصية متعددة الأبعاد.

هناك ممثلون لا يميلون الى إجراء تعديلات في السيناريو أثناء التصوير، لأن ذلك يخرّب ما هيأ الممثل نفسه له من خلال التحضير للدور.

يقول وليام هيرت: (أكره التنقيحات التي يتعرض (السيناريو. إني أقوم بالتحضير لكل دور بحرص عليه، واحتاج الى وقت لفعل ذلك. إن إدخال كلمة جديدة يمكن أن تغيّر المشهد كله بالنسبة لي. سيناريو فيلم قبلة المرأة العنكبوت تعرّض للتنقيح طوال الوقت، وهذا جعلني أبدو غير محصن، وغير واثق من وضعي، كنت أذهب الى كل مشهد وأنا غير مهيأ ودون تحضير، ذلك كان مروعاً، إذ أك تحاول التحضير لدورك قبل وقت طويل بحيث لا تتفاجأ في المشهد. لم أكن بحاجة الى مفاجآت. التمثيل هو أن تصغي الى الممثل الآخر، واالكثير من المفاجآت تمنعك من الإصغاء..

الممثل، في تعامله مع السيناريو، يسعى أولاً الى التفاعل معه ثم يحاول فهم دوره، وفي هذا تتفاوت طرق التعامل مع النص من ممثل الى آخر.

ميريل ستريب: (إذا لم يخفق قلبي بسرعة فائقة عندما أصل الى الصفحة ١٥ أو الصفحة ٢٠ من السيناريو، فإنني أضع السيناريو جانباً وأفقد الرغبة في مواصلة قراءته. إني أبحث عن ارتباط خاص، صلة عميقة، تفاعل عاطفي، فأنا لا أقترب من النص على المستوي الفكري فقط.

جين مورو: (علي المرء ألا يبحث مطلقاً في السيناريو عن المعني. حين ينتهي العمل، يأتي المعني من تلقاء نفسه..

إيزابيل أوبير: (عند اختياري للدور، أرغب في البداية أن أمتلك فكرة عامة عن شخصيتي. بعد ذلك أحاول أن أعمقها. غالباً ما كنت ألاحظ بأن فهم المخرجين للشخصيات المكتوبة في سيناريوهاتهم هو أقل من فهم الممثلين أنفسهم للشخصيات.

صوفيا لورين: (حين أقرأ السيناريو للمرة الأولي، لا أفهمه وأشعر بالتوتر والقلق، لذلك أقرأه عدة مرات وأناقش المخرج، وقد نتفق على إجراء بعض التعديلات، ثم أدرسه لفترة طويلة، وبعدئذ أنساه، وحين نبدأ التصوير أراجع كل مشهد وأمثل. إنني أدوّن بعض الملاحظات والإشارات في مشاهد معينة.. ليست ملاحظات تقنية، فأنا أعمل وفق عواطفي..

جين هاكمان: (أنا لا أشتغل كثيراً على السيناريو. ربما يتعيّن على أن أفعل ذلك. إني أقرأه وأتخذ قراري بشأنه منذ القراءة الأولي، ثم أعود اليه بعد أسابيع. وعادةً لا أقرأه إلا حين نكون مستعدين للتصوير أو حين تكون هناك بروفات. بمجرد أن أوافق على السيناريو، فإني أفكر فيه كثيراً وأعيش مع الشخصية، إني أؤمن بغاية المؤلف، بما يريده من مشهد معين، وما أستطيع أن أقدمه الى ذلك المشهد ضمن السياق الذي وهبني إياه..

جان لوي ترينتيان: (لا يجب على الممثل أن يمتلك ذاتية خاصة أو وجوداً شخصياً على الإطلاق. يجب أن يزيل الطبقات ويصل مثل صفحة بيضاء خالية. هذا صعب جداً.. أشبه باستعادة براءة الطفولة. عليك أن تعطي الانطباع بأن السيناريو لم يُكتب أبداً، وأنك تخترعه في لحظة الأداء: نوع مدروس من الارتجال..

إيان ماكيلين: (أعتقد أن كل إجابة على معضلات الممثل يمكن الكشف عنها من خلال النص إنها مسألة قراءة النص بعناية شديدة، وفهم كيفية تركيب اللغة بمساعدة الإيقاع والمجاز والعناصر الأخرى. أعتقد أن براعة الممثل، بعد امتصاص كل المعرفة التقنية، تكمن في جعل تلك المعرفة خفيّة بالنسبة للجمهور..

المخرج أنتونيوني يطرح رأيا متعارضاً مع ما يسعى معظم الممثلين الى فعله أثناء قراءتهم للسيناريو وهو الرغبة في فهم العمل والشخصيات. فالمخرج هنا لا يحبذ هذا المسعى للفهم، وهو في هذا يتواطأ مع أولئك المخرجين الذين سنشير إليهم فيما بعد، والذين لا يميلون الى إطلاع ممثليهم على السيناريو.

يقول انتونيوني: (لا يتعين على الممثل السينمائي أن يفهم بل أن يكون قد يجادل الممثل قائلاً بأنه من أجل أن يكون، يحتاج الى أن يفهم. هذا ليس صحيحاً وإلا فإن الممثل الأكثر ثقافة سيكون الممثل الأفضل. والواقع يثبت العكس في أحوال كثيرة.

الممثل الذي يريد أن يفهم، يحاول الوصول الى قاع كل شيء، حتى الظلال الدقيقة للمعني. وفي محاولته لفعل ذلك، يتجاوز حدوده ويتعدى على أرض ليست أرضه، وفي الواقع، هو يخلق لنفسه عوائق وعقبات. إن ملاحظاته على الشخصية التي يؤديها والتي، وفقاِ للنظرية الشائعة، سوف تفضي به الى رسم خصائص دقيقة للشخصية، لا بد وأنها

سوف تسلبه الفعالية وتجرده من الطبيعية. ينبغي على الممثل أن يصل الى الموقع وهو في حالة بكر، وكلما اعتمد أكثر على الحرس، صار أكثر تلقائية.

المخرج ميلوش فورمان يؤكد هذا في قوله: (لا يعنيني إذا فهم الممثل طبيعة ومحتوي ومغزى المشهد، أو ما أريده، طالما هو يؤدي دوره على النحو المطلوب. المهم هو النتيجة ليس مهماً ما يعرفه الممثل أو ما يظنه، بل ما يفعله..

وفي حديث للمخرج الألماني فرنر هيرزوغ عن الممثل برونو وعلاقته بالسينايو، يقول هيرزوغ: (الممثل برونو من النوع الذي ما إن يحصل على السيناريو ويعرف الحوار حتى يشرع في تدريب نفسه، وهو يدير نفسه في مواقف وأوضاع أحياناً تكون سيئة ومزعجة جداً. في فيلم لغز كاسبار هاوسر أعطيته المشهد الذي فيه يتلقى طعنة والحوار الذي يلي ذلك. كان يستيقظ في الصباح ويتمشى عبر البلدة الصغير التي كنا نصور فيها دون أن يخلع ملابس الشخصية، كان يدير نفسه بنوع من الاهتياج ذات صباح جاء الى وقال: فرنر، برونو الآن سوف يريك صرخة الموت... وأخذ يطلق صرخة مدوّية، وكان جاداً في ذلك. قلت له: برونو، أرجوك لا تلمس السيناريو مرة أخري، سوف آخذة منك. يجب أن تثق بي، ولا تبدأ في تأليف المشاهد لنفسك...

وفتقول: للممثلة ليف أولمان عن فيلم انجمار بيرجمان (ساعة الذئب.، تقول :

(لم أفهم الفيلم أثناء تصويره. لكما بعد أن شاهدته وهو مركّب ومكتمل، أظن أنني قد فهمته. أذكر أني سألت بيرجمان عما إذا كان الأشخاص الذين يراهم زوجي حقيقيين أم متخيلين، فقال لي: ما الذي تعتقدينه؟.. أظن كان مفيداً بالنسبة لي ألا أفهم ما كان يحدث،

لأن ذلك يناسب الشخصية، الفيلم ليس مرئياً من وجهة نظر الزوج فقط بل من وصف الزوجة له ومن قراءتها ليومياته..

إذا كان هناك مخرجون يتيحون لممثليهم حرية التعامل مع السيناريو من منطلق إبداعي، ووفق تعاون خلاّق يثري الشخصية ويعمق العمل، فإن هناك مخرجين يرفضون المساس بالسيناريو، ولا يسمحون بأي تدخل للمثل في النص أو الحوار، سواء بالحذف أو الإضافة.

يقول جاك ليمون عن المخرج بيلي وايلدر الذي تعاون معه في أفلام عديدة:

(السيناريو، بالنسبة لبيلي وايلدر، أشبه بالإنجيل.. لا تستطيع أن تحذف أي حرف منه، ولا حتى أن تغيّر واو العطف. شخصياً، طوال عملي معه، لم أغيّر كلمة واحدة من النص باستثناء مرة واحدة فقط حين اقترحت أن أكرّر جملة واحدة. عندئذ انتحي مع كاتب السيناريو جانباً، وبعد نصف ساعة عاد وقال لي: لا بأس، يمكنك أن تكرّر الجملة.

وتقول الممثلة الفرنسية بولي أوجير عن بونويل: (ما هو مهم بالنسبة لبونويل هو أن الفيلم يعكس السيناريو، وعلي الممثل أن ينقل بدقة ما كتبه. ليس مسموحاً له القيام بأي تغييرات.

أما المخرج روبرت موليجان فيقول:

(أغلب الممثلين الجيدين يحترمون النص إذا كان السيناريو قوياً. الممثلون ليسوا كتّاباً، وأنا لا أميل الى تشجيعهم بالقول لهم: افعلوا ما تشاءون بالنص.. أو، أنسوا السيناريو.. لماذا ينبغي أن ننسي السيناريو إذا كان المخرج، أو المخارج والكاتب، أو الكاتب وحده، قد

عمل بجدّ ومشقة ليبعث الحياة في الصفحات، مع ذلك، فإني أحث الممثلين على إبداء آرائهم، والحديث عن الأشياء التي تزعجهم أو تقلقهم في النص..

من جهة أخري، فإن بعض الكتّاب مثل هارولد بنتر وغيره، يرفضون أي مساس بالسيناريو، أو أي تعديل للحوارات، دون الرجوع إليهم ومناقشتهم.. والممثل يري في هذا الموقف تقييداً لحريته في تعامله مع الدور.

يقول جيرمي آيرونز: (أحد أكثر الأدوار صعوبة كان دوري في فيلم Betayal، ذلك لأن سيناريو هارولد بنتر كان صارماً جداً ودقيقاً في تفاصيله، وينبغي أن يؤدي بعناية شديدة. أدائي في هذا الفيلم كان تحت رحمة الحوار والإخراج.

المخرج، في الغالب، يحرص على عرض السيناريو على الممثل لقراءته ومناقشته، سواء عبر القراءة الخاصة الفردية أو من خلال البروفات. الممثل في هذه الحالة يعرف شخصيته وحواراتها وتناميها ضمن الحبكة والسرد، وعبر تأوليه الخاص للسيناريو.

والمخرج، في بعض الأحوال، وبسبب إدراكه لإمكانيات وقدرات بعض الممثلين، يلجأ الى تخيّل ممثل معين في الدور الذي يكتبه.

يقول الكاتب – المخرج جيم جارموش: (عادة. أكتب لممثلين معينين، ومن خلالهم تتكون لديّ فكرة عن الشخصيات التي أريد منهم التعامل معهم.. هذه الشخصيات هي التي تقترح القصة. إني أكتب الشخصية وفي ذهني ممثل معين..

لكن هناك حالات عديدة، في السينما العالمية، يجهل فيها الممثل مسار شخصيته، أو حواراتها، أو حتى قصة الفيلم ومضمونه وكيف سيبدو بعد إنجازه واكتماله.

يحدث أحياناً الشروع في تصوير الفيلم دون أن يكون السيناريو جاهزاً، أو دون الاستقرار عليه من قبل المنتج والمخرج وكاتب السيناريو لخلافات معينة.

تقول انجريد بيرجمان في كتابها (قصتي) الصادر في ١٩٧٢:

(تصوير فيلم كازابلانكا في البداية

كان.كارثة. فثمة جدال دائم بين المنتج وكتّاب السيناريو، وتغييرات في السيناريو من أي نوع يمكن تخيّله. كانوا يقدمون لنا، كل يوم، حوار المشهد المراد تصويره دون أن نفهم شيئاً منه. لا أحد منا كان يعرف الى أين سيتجه الفيلم أو كيف سينتهي، وهذا بالطبع لم يساعد أي ممثل في تصوير خصائص شخصيته. كل صباح كنا نتساءل: من نحن؟ ما الذي نفعله هنا؟ .. والمخرج مايكل كوتير يجيب: لسنا متأكدين تماماً، لكن دعونا نصور هذا المشهد اليوم وسوف نعلمكم غداً.. كان الأمر فظيعاً وغير معقول المخرج لا يعرف ما يفعله لأنه - مثلنا - لا يعرف القصة - والممثلون لا يعرفون ما الذي يحدث. وأنا لا أعرف أي ممثل سيكون الرجل الذي أحبه، لذلك كنت احتار كيف أتصرف..

في حالات معينة، المخرج لا يسمح للمثلين بقراءة السيناريو، وذلك لأسباب مختلفة تتصل بمنظور ورؤية كل مخرج. أندريه تارمكوفسكي يري بأن المعرفة المسبقة للأحداث تحول دون معايشة الممثل اللحظة بفرادتها وخصوصيتها، فنقول تاركوفسكي في كتابه (النحت في الزمن.:

(الممثل العقلاني، التحليلي، يعتبر معرفته بالفيلم، كما سيبدو عليه، أمراً مفروغاً منه. ونتيجة دراسته للسيناريو فإنه يقوم بجهود مضنية لتصوّر الفيلم في شكله النهائي. وبافتراضه إنه يعرف كيف ينبغي أن يكون عليه الفيلم فإن الممثل يبدأ في تأدية الحصيلة

الأخيرة.. أي مفهومه أو تصوره لدوره، وبفعل ذلك هو ينكر المبدأ الفعلي لخلق الصورة السينمائية. حين أحقق فيلماً فإنني أحاول ألا أرهق الممثلين بالمناقشات، ولا أدع الممثل يربط أي جزء يؤديه بالكل ولا حتى بمشاهده السابقة واللاحقة مباشرةً. على سبيل المثال، في أحد مشاهد فيلم المرآة، حيث البطلة تنتظر عودة زوجها، والد طفلها، وهي جالسة على السياج تدخن سيجارة، آثرت أ تجهل مرجريتا تريكوفا التي أدت الدور الحبكة، وأن تجهل ما إذا كان زوجها سيعود إليها أم لا. لقد حافظنا على سرّيّة القصة حتى لا تتفاعل معها وتستجيب إليها على مستوي لاشعوري من الذهن، بل تعيش تلك اللحظة تماماً كما عاشتها أمي – نموذجها الأصلي – ذات مرة دون أي معرفة مسبقة لما سوف يحدث لها. لا شك أن سلوكها في هذا المشهد سيكون مختلفاً لو أنها عرفت مصير علاقتها بزوجها في المستقبل.. ليس مختلفاً فحسب، بل زائفاً، بسبب معرفتها بالنتيجة. الإحساس بأن العلاقة ستكون محكومة بالفشل لا بد وأنه سوف يلوّن أداء الممثلة في تلك المرحلة المبكرة من القصة. عند نقطةٍ ما – ودون أن ترغب في ذلك، إذا كان ضد رغبات المخرج – قد تعبّر الممثلة عن إحساسها بلا جدوى انتظارها، ونحن سوف نشعر بذلك أيضاً، في حين يتعيّن علينا، كمتفرجين، أن نشعر بخصوصية وفرادة تلك اللحظة، وليس ارتباط اللحظة بسائر حياتها. هنا كنا نريد من الممثلة أن تختبر تلك الدقائق تماماً كما قد تختبرها في حياتها الخاصة، وليس كما هو مكتوب في السيناريو. من المحتمل أنها قد تأمل، ثم تفقد الأمل، ثم تستعيد الأمل. ضمن الهيكل المفترض لانتظار زوجها، كان يتعين على الممثلة أن تعيش لحظة الحياة الغامضة، جاهلةً المدى الذي تنقاد اليه..

المخرج الإيطالي روبرتو روسيلليني عادة يحقق أفلامه بدون الاعتماد على سيناريو مكتوب، بل يعتمد على الأبحاث التي يقوم بها في مضامين وشخصيات ومواقع أفلامه... إنه يقول: (مع الممثلين، ألجأ الى أسلوب المخاطبة، وأعطيهم الحوار يوماً بيوم. على أية حال، ليس لدي سيناريوهات، بوجه عام، وباستثناءات قليلة، أعطي الممثلين السيناريو في الدقيقة الأخيرة لأنني لا أريدهم أن يهيئوا أنفسهم ذهنياً وإلا فإنني عندئذٍ قد اضطر الى هدم ما يفكرون فيه من أجل الحصول على الحس اللائق للمشهد. بهذه الطريقة، هم يحفظون ما يستطيعون من الحوارات ويرتجلون الباقي.

أما المخرج الفرنسي برتران تافرنييه فيطمح للوصول الى شيء مماثل تقريباً لما يهدف إليه تاركوفسكي وربما كيارستمي... أي اختبار الممثل للذّة الاكتشاف: يقول تافرنيه:

(مثل خروج الناس من كهف ورؤيتهم للضوء، للمرة الأولى، وكأنهم انبثقوا من ظلام طويل، مجهدين أنفسهم لفهم ما يوجد وراء الضوء، هكذا هي الصورة الرئيسية التي أريد من الممثلين أن يفهموها عند اقترابهم من القصة.. إنهم لا يعرفون ماذا سيكتشفون.

ومن المعروف أن المخرج الإيراني عباس كيارستمي لا يطلع ممثليه على السيناريو، المكتوب في ١٥ صفحة أحياناً، وبشكل لانهائي، والذي يعتبره محطة انطلاق فحسب. وهو يريد من ذلك المحافظة على عنصر المفاجأة وعفوية الأداء. كذلك يفعل زميله جعفر بناهي الذي حقق البالونة البيضاء والذي يقول: (ينبغي على المخرج أن يحافظ على عنصر المفاجأة، وجاذبية كل مشهد، بحيث يصون المظهر الطبيعي، اللحظي والعفوي، للتمثيل. ليس هناك ما يشبه طزاجة اللقطات الأولى لتفادي الجانب النظامي، المتكلف والتكراري، للأشياء..

البريطاني كين لوش من المخرجين الذين لا يميلون الى إعطاء ممثيلهم السيناريو، مبرراً ذلك بقوله: (أظن من المهم يؤدي الممثل دون معرفة مسبقة، دون أن يتوقع ما سوف يحدث. أن يجتار تجربة الفيلم فحسب. ربما من الأفضل إعطاءه السيناريو في أجزاء، فقط ما يحتاج الى معرفته في تلك اللحظة المعينة..

وهذا ما يفعله أيضاً الفرنسي كلود ليلوش الذي يقول:

(أبداً لا أعطي الممثلين السيناريو. إني أجعلهم يقرأون حواراتهم فقط. إذا قرأ الممثل النص وعرف أحداثه ومجرياته سلفاً، فعندئذ سوف يفقد عفويته نهائياً. كل شي يجب أن يحدث كما في الحياة الواقعية.

وثم مخرجون لا يلتزمون حرفياً بالسيناريو المكتوب ولا يعتمدون عليه بشكل كلي، بل ينظرون إليه بوصفه دليلاً أو مخططاً أو نقطة انطلاق.. ومن بين هؤلاء الإيطالي برناردو برتولوتشي الذي يقول: (السيناريوهات المنجزة ضرورية فقط للتأثير في المنتجين. السيناريو يصلح فحسب كدليل الى الحالة النفسية التي آمل أن أحصل عليها من الممثلين الذين أتعامل معهم..

أما وودي الين، كمخرج، فإنه يتبع طريقة مختلفة، إذ يرسل الى كل ممثل وممثلة الصفحات التي تتعلق بدوره والتي تحتوي على حواراته فقط، ولا يتيح للمثلين قراءة السيناريو كاملاً.

المخرج الفرنسي جاك ريفيت حقق عدداً من الأفلام دون الاعتماد على نص مكتوب، متيحا للممثلين هامشاً كبيراً من الحرية في اختيار شخصياتهم وتنميتها وتطويرها. وفي

حديثه عن فيلمه (سيلين وجولي تبحران.، الذي حققه بدون سيناريو وبمشاركة الممثلين في خلق المشاهد والحوارات، أو بالأحرى، في خلق الفيلم.. يقول ريفيث:

(لم يكن هناك سيناريو مكتوب، كنا نجلس مع الممثلين ونتناقش فيما يمكن أن نفعله. في المرحلة الأولي، أجرينا محادثات مع الممثلتين جولييت بيرتو ودومينيك لابورييه، وبسرعة بالغة استطاعتا أن تنظما شخصيتيهما. بعد ذلك جاءت فكرة اللقاء بينهما، وكيفية تحقق الاتصال بينهما. المشاهد التي تدور في المنزل كتبها الممثلان بولي أوجير وماري فرانس بيريه. حواراتهما لم تكن نهائية، بل كان ذلك أشبه بالتنافس والذي عليه نحن ارتجلنا فيما بعد. كان لا بد من وجود أشياء عديدة، محددة ودقيقة. ولم يكن اعتمادا كلياً لعي الارتجال..

البريطاني مايك لي أيضاً مخرج يعمل على نحو مكثف مع الممثلين، بدون نص مكتوب، جاعلاً ممثله يطورون شخصياتهم من خلال سبر عميق لكل منها محتمل من حياة الشخصية.

علي الرغم من غياب السيناريو إلا أن الممثل يقبل المشاركة في الفيلم، وتمثيل دوره حسب تعليمات وتوجيهات الخرج، لأنه أساساً يثق بالمخرج ويدرك مدي جديّته وقدراته الإبداعية.

يقول مارشيلو ماسترورياني: (أين المترعة إذا كنت تعرف ما يحدث سلفاً؟ أفضّل أن أكون في موقع الشخصية التي تكتشف ما يحدث يوماً بعد يوم. لقد شاركت في أفلام مع مخرجين، مثل فلليني، دون أن أقرأ السيناريو، حين يحقق المخرج الفنان فيلماً فإنه يحقق في الموقع، والسيناريو يكون مهماً فقط إذا لم يسبق لي العمل مع المخرج ولم أشاهد أعماله.

السيناريو ليس أساسياً. إدراكي بمدي حساسية المخرج وارتياحي في العمل معه هو، بالنسبة لي، أفضل من قراءة السيناريو، وتقول الممثلة الأمريكية جين سيبرج:

(في باريس، العام ١٩٥٩، عرّفني فرانسوا تروفو على جان لوك جودار، الذي لم أسمع عنه من قبل. قال لي ترفو أنه واحد من نقاد مجلة كاييه دو سينما دفاتر السينما ويعدّ لاخراج أول فيلم له. سألني جودار إذا كنت أرغب في العمل معه، فوافقت فوراً. بعد أيام جاء لرؤيتي مع تروفو الذي كان قد كتب معالجة موجزة من صفحتين، مستمدة من حادثة واقعية نشرتها الصحف الفرنسية عن شاب أطلق النار على شرطي واختبأ عند صديقته. جوهرياً، كان ذلك هو السيناريو المفترض أن ننشتغل عليه، والمفترض أن بتنامي يوماً بعد يوم فيها نصور. وقد اختار جودار ممثلاً غير معروف يدعي جان بول بلموندو. صورتا الكثير من مشاهد الفيلم في غرفة بأحد الفنادق، ولم يكن معنا غير المصور، وكهربائي كان يطل علينا بين الحين والحين ليهيىء الإضاءة، وفتاة تحاول متابعة ما كان يسمي السيناريو. كان جودار يأتي الى الموقع كل صباح وجيوبه ملآى بقصاصات صفراء دوّن فيها مشاهد كتبها ليلاً. وكان يخشى أن يصير الفيلم قصيراً. أحياناً كانت تمر علينا أيام دون أن تتوفر لدينا مشاهد مكتوبة فنمضي الى المقهى ونتناقش. وحدث ذات يوم أن مرّ في الشانزليزيه، حيث كان من المفترض أن نصور مشهداً هناك، وحين رآنا جالسين في المقهى، انفجر غاضباً وتشابك مع جودار بالأيدي. هذا الفيلم، Breathless، كان عملاً غير عادي، جديداً تماماً في أسلوبه.. وكان بداية الموجه الجديدة في فرنسا، ومن أكثر الأفلام ثورية على الصعيد الفني، وأكثرها تأثيراً على الأجيال اللاحقة..

رغم حاجة الممثل الى سيناريو متكامل، أو واضح المعالم على الأقل، إلا أننا نلاحظ توق المثل لخوض تجربة إبداعية جديدة، كما رأينا مع الأمثلة التي ذكرناها، إضافة الى تجربة الممثل الأمريكي جيمس وودز الذي يقول:

(حين اختارني ديفيد كرننبرغ لبطولة فيلمه Videodrome، قدم لي سيناريو من ٦٥ صفحة، والذي كان مختلفاً تماماً عن الفيلم الذي صورناه. لم يكن هناك مفتاح لفهم مغزى الفيلم. قال لي ديفيد: هل تقدر أن تثق بي، لكي نحقق هذا الفيلم؟ فأنا لا أعرف كيف سينتهي هذا الفيلم.. هذا ما قاله، وقد راق لي ذلك على مستوي غير اعتيادي. إني أحب فكرة تحقيق فيلم دون أن نعرف كيف سيبدو وكيف سينتهي..

الممثل حتماً يشعر بالقلق والتوتر، وربما بالتشوش، عندما يؤدي دوره دون أن يقرأ السيناريو، لكنه قد يجد أعذاراً ومبررات لأسلوب المخرج ومنهجه ورؤيته. يقول بيتر فولك عن تجربته مع المخرج جون كازافيتيس:

(أثناء تصوير فيلم Husbands، كنت غاضباً ومحبطاً لأنني لم أفهم ما الذي يجري. نظرت الى جون وقلت له: سوف أعمل معك كممثل فقط، إنما كمخرج، فهذا مستحيل .. ضحك جون عالياً ولم يقل شيئاً. بعد أن انتهينا من تصوير الفيلم، قرأ لي معالجته فغضبت مرة أخري وقلت له: لماذا لم تخبرني الأشياء من قبل؟.. كان ذلك واضحاً ومحدداً على نحو مدهش. إن جون يحتفظ بك في الظلام لأنه يخشى أن تقوم بتحويل الأشياء، ما أن تكون واضحة ومترابطة، الى كليشيهات. إنه يريد ذاتك فحسب، يريد أن يحصل على جزء من مشاعرك وانفعالاتك، والتي هي مركّبة جداً ومتنوعة الى حد لا يمكن اختزالها الى كلمات ثم إعادة تأويلها من قبل الممثل..

الممثل والحوار

الحوار السينمائي يمتثل لأعرافه وقوانينه الخاصة، ونحن نقبله ونسلّم به وفق شروط السينما وليس شروط الواقع.

في السينما، نحن نشعر دائماً بوجود ذلك الشخص المؤلف الذي كتب الحوار لغرض درامي واضح، والذي يتحكم في الشخصيات وفي ما تقوله، ويوجّه الحوار نحو نتيجة معينة، ويعطي المشهد معنى ودلالة وغاية.. بينما الحوار، الذي نجريه في الحياة اليومية مع الآخرين، يفتقد التأليف والإدارة والتوجيه من جهة، ويفتقر، من جهة أخرى – الى البؤرة التي يمكن تحديد هويتها بوضوح.

الحوار السينمائي منظم ومحدّد. يتسم بالبساطة والاقتصاد والتركيز. بينما الحوار الواقعي غير منظم وغير محدد، ومشحون بما هو عرضي أو طارئ. كما أنه يتسم بالتكرار والإسهاب، وتعوزه أحياناً الدقة والتركيز.

الحوار السينمائي يتحرك في اتجاه مباشر، وغالباً ما يدور حول ثيمة معينة أو شيء محدد. بينما الحوار الواقعي، اليومي، ممتع ويتسم بالتشتت والتداخل والانزلاق من موضوع الى آخر دون أي ارتباط بما سبقه أو بما يليه. ثمة دائماً انتقالات مفاجئة في الموضوعات دونما ضابط أو موّجه، وقد يباغتك الآخر بموضوع لا تتوقعه.

في السينما، كاتب الحوار ينتقي الألفاظ والجمل لتوصيل معانٍ محدد، وكل خطأ أو تلعثم هو مقصود. بينما الكلمات، في الحوار اليومي، هي عشوائية وغير منتقاة. والأفراد يخطئون ويتلعثمون بسبب الانتقالات المفاجئة أو غيرها.

الحوار السينماءي منسق لغاية تعبيرية أو إيقاعية، والمقاطعات مقررة ومدروسة. بينما الحوار الواقعي يفتقر الى التناسق، والجمل قد تكون ناقصة أو مبتورة أو مجهضة، والأفراد يقاطعون بعضهم بعضاً على نحو غير مدروس مسبقاً.

الشخصيات السينمائية تصغي الى بعضها البعض، وتقول ما تعنيه، فلا شيء عرضي أو متروك للمصادفة. بينما الشخصيات الواقعية تكيف ما تقوله فيما تتكلم ولا تعني. دائماً ما تقوله. كل ما يخطر على البال، أو يدور في الذهن، يُقال. والمعني عرضة للتعديل والتحوّل باستمرار.

يقول الممثل كريستوفر والكن:

(حين أدرس الحوارات، فإن الشيء الأول الذي أحاول فعله هو أن أصغي الى نفسي وأنا أقولها بطريقتي الخاصة، حتى لو لم تكن مناسبة، لكي اكتشف الموضوع على الأقل. إن حوارات الأفراد في الحياة هي دائماً مدهشة، وأظن أن التمثيل الجيد يمتلك تلك الخاصية. في المحادثات اليومية نحن لا نعرف حقاً ما الذي سنقوله لاحقاً.. شيء ما قد يحدث. أنا أتكلم وألاحظ الطريقة التي بها تنظر الى فأدرك أنك تفهمي. الناس يفهمون بعضهم في صمت. وأنت تستطيع أن تقوم بانتقالات مفاجئة أثناء المحادثة لأن الآخر يفهم ما تتكلم عنه. إن المحادثات الحقيقية مشحونة بهذه الانعطافات والتحولات غير المنطقية..

علي الرغم من تلك الاختلافات، بين الحوار اليومي والسينمائي، فإن الممثل يسعى الى إلقاء جواره، كما في الحياة اليومية، بتلقائية وعفوية وعلي نحو طبيعي. لكن ينبغي على الممثل أن يعرف كيف يتعامل مع الحوار والإيقاعات ودرجات السرعة، وأن يجيد قراءة ما بين السطور.

يقول المخرج إنجمار بيرجمان: (الحوار مادة حساسة قد تبدي مقاومة، الحوار مكتوب كأنه نوتة موسيقية غير مفهومة لمن لا يعرف قراءتها. تأويل الحوار يحتاج الى مهارة تقنية، يضاف إليها خيال من نوع آخر، وعاطفة، بالإمكان كتابة الحوار، لكن كيف يجب أن يكون ملفوظاً، بأي إيقاع وسرعة، وما الذي يستتر وراء السطور.. هذا هو المهم..

الحوار ليس مجرد كلمات وجمل يستعرض من خلالها الممثل قدراته في الإلقاء وأسلوبه في النطق والكلام. هناك، من بين الممثلين، من يشدّد – في إلقاء الحوار، على الكلمة الرئيسية، ويهتم بتوصيل الجملة، ويلجأ الى لحظات الصمت القصيرة – غير المبررة – بين الكلمات، لكننا لا نشعر بأحاسيس الممثل وهو يتكلم. إن التوكيد على الكلمة أو الجملة المهمة هو ضروري، لكن السؤال: كيف وبأية طريقة يمكن تقديم ذلك التوكيد؟ البعض يفعل ذلك بواسطة الصوت، بتقنية الصوت، رغم أن التوكيد يمكن أن يتم بواسطة الإحساس، وهذا النوع من التوكيد هو الأكثر قيمة ونفعاً. فالإحساس هو الذي يشد انتباه المتفرج وليس طريقة الكلام التي قد تبدو آلية ومصطنعة أحياناً. إذا لم تكن الكلمات، أو الجمل، متصلة بأحاسيس ومشاعر الممثل، فإن المتفرج. سيفقد اتصاله بما يقال.

الحوار وسيلة تعبيرية جوهرية في السينما، وعنصر أساسي في الفيلم. من خلال الحوار يتحقق الاتصال بين الشخصيات على نحو فعال، ويتم التعبير أو الكشف عن حالات الشخصية وأخطارها ومآربها ورغباتها وأحلامها وهواجسها ومخاوفها.. الخ. الحوار أيضاً يفسر الأحداث، يعجّل نمو أو تقدم الحبكة، ويوفر معلومات وثيقة الصلة بالموضوعات المطروحة وبحقائق مهمة يحتاج المتفرج الى معرفتها لفهم مجري الأحداث.

الكلمات تتصل في علاقة وثيقة بحركة الممثل، وإيقاع الفيلم بصورة عامة. مع ذلك، قد يلجأ الممثل أحياناً الى اختزال الحوار أو إلغائه، معتمداً في توصيل الحالة ذاتها على الإيماءة أو تعابير الوجه، إذ يجد في هذه الوسائل إمكانيات تعبيرية أقوي وأكثر تأثيراً من الكلمات، ويجد أن بإمكانه الاستغناء عن عدد من الجمل من خلال التوظيف الفعال للنظرات، على سبيل المثال، أو باستخدام كلمات قليلة. أو بأية وسيلة ممكنة.

في فيلم The Young Lions مشهد يجمع بين شخصية مارلون براندو ومومس فرنسية، حيث يقرر براندو العودة الى الجيش. كان المشهد مكتوباً في ثلاث صفحات من الحوار. بعد إجراء البروفات على المشهد، أبدي براندو عدم ارتياحه وقال: (لا أظن أننا نحتاج الى كل هذا الحوار.. عوضاً عن ذلك، أراد أن يستخدم دمية صغيرة تضاء بحرارة شمعة والتي تدور وتصدر ضجيجاً. وقال براندو: (سوف أتخذ قراري بالعودة الى الجيش وأنا وأنظر الى هذا الشيء دون أن أنطق. هي تعرف ذلك، وأنا أعرف ذلك، والجمهور سوف يعرف ذلك.. هكذا، حين أذهب الى الفراش، سيعرف الجمهور أنها المرة الأخيرة.. لا يتعين عليك أن تقول أي شيء..

أحياناً يلجأ الممثل الى اختصار حواراته للمحافظة على خاصية الغموض في الشخصية. ونجد هذا المثال في ميريل ستريب، حيث يقول المخرج هيكتور بابينكو، الذي عمل معها في فيلم ironweed:

(لقد حذفت ميريل الكثير من حوارات دورها لأنها كانت تريد من شخصيتها أن تكون أكثر غموضاً وأن لا تفسر أفعالها ودوافعها بنفسها.. هكذا، وأنت تتابع هذه الشخصية،

تسأل نفسك: من أين جاءت هذه السيدة؟ الى أين هي ذاهبة؟ وأين تقيم؟ إنها أسئلة مفتوحة تحرض على المشاركة، وتمنح فهماً أعمق للشخصية.

حالة أخري مماثلة نجدها عند هارفي كايتل الذي يقول عنه المخرج جون بادهام: (هو على الأرجح الممثل الوحيد الذي عملت معه، والذي كان يطالب بحذف الحوار بدلاً من الإضافة. لقد كان يقوم بفحص السيناريو. قائلاً: نحن لا نحتاج الى هذا الحوار، هذا الحوار هنا ليس ضرورياً، هذا ممكن حذفه.. كان هارفي يفهم أن تأثير الشخصية بصري، وأنها تقول الكثير من خلال الحضور وليس الحوار..

الكثير من الممثلين، عندما يستلمون السيناريو، يهتمون قبل كل شيء بمراجعة حواراتهم واحصار الجمل التي تقولها شخصياتهم. وإذا وجدوا بأن جمل ممثل آخر أكثر فإنهم يطالبون بإضافة حوارات لهم.

يقول جيمس ماسون: (التمثيل الحقيقي هو التفكير، وهو السلوك، بعض الممثلين يضلون طريقهم إذا لم يتوفر لديهم حوارات. إنك تمثل لأنك تتصرف كما تتصرف الشخصية التي تخلقها. وغالباً ما تتوفر للقطة نفس قوة التأثير إذا استبعدنا كلمات الحوار المكتوبة لها. في الواقع نحن اعتدنا أن نقدم للمثلين كلاما كثيراً، وحواراً أكثر من اللازم..

جون فورد من المخرجين الذين يكرهون الحوار. يقول الممثل جيمس ستيوارت: (كنا نصور مشهداً يحتوي على عدد من الأشخاص. وفي منتصف المشهد، أوقف جون فورد التصوير صائحاً: إنكم تتحدثون كثيراً.. هل تقرأون نفس السيناريو الذي لدي؟ النص الذي لديّ لا يحتوي كل هذا الكلام. لماذا تتحدثون كثيراً؟ علماً بأنه هو كاتب السيناريو.. وبدأ يحذف جملاً عديدة، مقلصاً الحوار كثيراً، ثم بدأ التصوير راضياً. لقد كان يهتم

بالصورة أكثر من الحوار.. كان يقول: إذا لم تستطع أن تسرد قصتك على الشاشة بصرياً، دون الاعتماد على الكلمة، فإنك لا تستخدم الوسط على نحو لائق.. وأنا أتفق معه، الفيلم وسط بصري.

هيتشكوك أيضاً كان يختزل الحوار، الذي كتبه بنفسه، أثناء التصوير.

الممثل، في حالات كثيرة، يساهم في كتابة الحوار مع المخرج إذا رأي ضرورة إعادة كتابة حواره، أو إضافة ما يعمق شخصيته، أو كمحاولة لتطويع الحوار وفق إمكانياته، وذلك بعد اقتناع المخرج أو الكاتب أو كليهما معاً بضرورة المساهمة.

المخرج الذي يتعامل مع ممثليه على نحو إبداعي، ويؤمن بالارتجال، يسمح بمشاركة الممثل في خلق الحوار، وبارتجال الحوار لحظة التصوير انطلاقاً من محتوي المشهد أو الفكرة العامة للمشهد. وهو لا يطلب من الممثل أن يقرأ ويؤول ويلقي الحوار المكتوب فحسب بل أن يجد كلماته الخاصة.

الفرنسي إريك رومر من المخرجين الذين يفعلون ذلك.. إنه يتيح للممثل حرية صياغة الحوار، أو كتابة حوار شخصيته.. وهذا يتم عبر المناقشة وتبادل الآراء والأفكار.

يقول إريك رومر: (فيلمي ركبة كلير كان في الواقع مزيجاً من كل شيء.. مشاهد كنت قد كتبتها من قبل، ومشاهد حققتها مع الممثلين قبل التصوير بأسابيع أحياناً أو بأيام قليلة، كنا نجتمع معاً ونتحدث حول جهاز التسجيل، ثم أري ما هو طبيعي، وما هو أقل، وأختار ما يناسبنا. كانت هناك مشاهد مرتجلة تماماً، قام فيها جان كلود بريالى بتأليف حواراته الخاصة.. الشيء الذي لم يفعله من قبل طوال حياته الفنية كممثل. بالطبع كنت أخبره عن الموضوع، ومنه ينطلق ويكتب كلماته وجمله.

إذا كان بعض المخرجين يتيحون لممثليهم المجال للارتجال وتغيير حواراتهم، فإن هناك مخرجين يعارضون مثل هذه الممارسة بسبب تأثيراتها الضارة من جهة، واحتراماً للحوار المكتوب من جهة أخري.

يقول المخرج روبرت موليجان: (إذا كان هناك حوار غير مقنع، أو وجد الممثل صعوبةً في التعامل مع كلمات في النص، فيتعيّن علينا أن نكتشف الخلل. ربما يواجه الممثل مشكلةً مع الحوار لأنه لا يفهمه، أو ربما لأن الحوار مكتوب بشكل سيء. في هذه الحالة، غالباً ما أقوم بالاتصال بالكاتب وأخبره عن المشكلة، وأحثه على حضور البروفة معنا ليكتشف بنفسه الخلل ويحل المشكلة، أو يساعد في فعل شيء. ولكن في كل الأحوال، لا أؤمن بإعادة كتابه (الحوارات على نحو اعتباطي..

ويقول المخرج كاريل رايز: (الممثلون، وبالذات في أمريكا، اكتسبوا حرية تغيير الحوار وقتما يشاءون، وأظن أن هذا شيء محفوف بالمخاطر، المبدأ صحيح، لكن له تأثير جانبي ضار، إذ غالباً ما تُجري التعديلات أو التغييرات قبل استدعاء المخيلة لجعل الحوار المكتوب يعمل بشكل سليم. واقع أن الممثل يجد صعوبة في الاقتناع، أو التكيّف بسهولة مع الحوار في البروفة الأولي أو الثانية، لا يعني أن الحوار سيئ. على الممثل أن يهضم ويستوعب الحوار المكتوب قبل اللجوء الى تغييره، بعدئذ يستطيع أن يشعر بحرية في تغييره..

لكل ممثل طريقته الخاصة في التعامل مع الحوار. البعض يأتي الى موقع التصوير حافظاً حواراته، والبعض الآخر لا يري ضرورة لحفظ الحوار كي لا يفقد التلقائية في أدائه. هذا البعض ضد حفظ الحوار عن ظهر قلب ومن غير فهم.

يقول المخرج الألماني فرنر هيرزوغ: (غالباً ما يحفظ الممثلون حواراتهم عن ظهر قلب، ويشعرون عندئذ بالأمان. أنا لا أميل الى هؤلاء الذين يشعرون بهذا النوع من الأمان والطمأنينة الزائفة. إني أري بأن أداءهم يكون حيوياً أكثر عندما ينبع هذا الأداء من الشك والإحساس باللأأمان، وعدم معرفة كل تفصيلة عن ظهر قلب.. عندما يأتي الممثلون عراةً، غير مسلحين بالمعرفة.

ويقول الممثل الفرنسي جان لوي ترينتينان:

(أنا لا أحفظ حواراتي عن ظهر قلب، إني أقرأ السيناريو وأعيد قراءته عشر مرات تقريباً، بالتالي أدرك طبيعة الحوارات دون أن أضطر الى حفظها. وحين نبدأ التصوير، لا أكون على دراية بالذي سوف أفعله أو أقوله. أشعر كما لو أنني أرتجل، حتى لو كنت ألفظ الكلمات ذاتها المكتوبة في السيناريو، وأؤدي الحركات ذاتها المتوقعة في السيناريو. لا يجب على الممثل أن يحاكي. يجب أن يجعل الحوارات، التي يريد منه المخرج أن يلقيها، حوارات خاصة به، تنتسب اليه. يجب أن يخترعها فيما يتكلم. وهذا يسري على الإيماءات، ولحظات الصمت، وكل ما يتصل بحياة الشخصية..

وتقول بيتي ديفيز: (لكل ممثل منهج مختلف في حفظ الحوار. ومع أنني أقضي وقتاً طويلاً في دراسة السيناريو قبل الشروع في التصوير، محاولةً استيعاب القصة ككل وتنمية خصائص الشخصية، إلا أنني نادراً ما أحفظ حواراتي، ولا أفعل ذلك إلا في ليلة تصوير كل مشهد. عندئذ تكون الكلمات والجمل طرية في ذهني حين أعمل. لكن إذا كان هناك مشهد صعب يحتوي على الكثير من الحوار، فإنني أشرع في حفظ حواراتي قبل أسابيع من

بدء التصوير، حيث من الصعب حفظ مشاهد كهذه في أمسية واحدة بعد الانتهاء من يوم عمل شاق..

وتقول جوان كراوفورد: (الكلمات المكتوبة ليست مهمة جداً. عندما تعلق كلمات أو عبارات معنية في حلقي، فإنني أدعو الى اجتماع مصغّر في الموقع، وأطلب منهم تعديلها لتناسبيني بشكل أفضل. وقد أنتحي جانبا مع المخرج وزميلي الممثل، ومعاً نقرر ما نريد من الكاتب أن يغيره. إن كلمات المؤلف ميتة وأنا التي أحييها..

من المعروف عن مارلون براندو أنه لا يحفظ حواره، رغم أنه يدرس السيناريو ويبدي الكثير من الاقتراحات بشأن النص والحوار والشخصيات. إنه يلجأ الى الارتجال، وفي حالات كثيرة كان يكتب جمل حواراته على أوراق صغيرة يوزعها في أنحاء الموقع: على الكاميرا، الجدران، المقاعد، الإكسسوارات، أجزاء من جسم زميله الممثل أو الممثلة.. وأحياناً يكتبها على باطن يديه أو أكمامه.

إن عدم حفظ الحوار يفضي بالطبع الى تعطيل العمل، وإعادة تصوير المشهد مرات عديدة، مما يؤدي الى إثارة حنق واستياء المخرج والفنيين، والى إرباك الممثل الآخر الذي يشاركه المشهد وإثارة التوتر لديه. وبراندو كان ينكر أن عدم حفظه راجع الى ضعف في الذاكرة أو إخفاق في التركيز، بل كان يبرر ذلك كجزء ضروري من أسلوب أدائه الطبيعي.

يقول مارلون براندو: (الأفراد الحقيقيون، في الحياة، يجهلون ما سوف يقولونه. كلماتهم غالباً ما تأتي كمفاجأة لهم.. وهذا ما يجب أن يكونه الحوار في الفيلم. لا ينبغي للجمهور أن يشعر بأن الحوار مرسوم ومخطط له..

وفي مقابلة له مع مجلة Playboy – يناير ١٩٧٩، يقول براندو:

(إذا كنت تعرف ما الذي ستقوله، فإن ذلك سيؤثر على عفوية أدائك. لو أنك تراقب وجوه الناس حين يتحدثون، فسوف تكتشف بأنهم يجهلون أي نوع من التعبيرات ينبغي استخدامها، وسوف نلاحظ بأنهم يبحثون عن الكلمات، عن الأفكار، ويحاولون الوصول الى مفهوم ما، شعور ما.، لكن لا يمكنك أن ترتجل مع شكسبير أو تنيسي وليامز، بل عليك أن تحفظ حواراتها عن ظهر قلب. عند مثل هؤلاء الكتّاب، اللغة (قيمة وأهيمة..

للممثل الألماني كلاوس كينسكي رأي مختلف، في تعامل الممثل مع الحوار، إنطلاقاً من حساسية معينة تجاه اللغة، إذ يقول:

(بإمكان كل فرد أن يجعل نفسه مفهوماً بالنسبة للآخر، أو لعدة أشخاص، أو للعالم كله، إذا استطاع أن يتجاوز سوء الفهم الذي تسبّبه اللغة. أنا لا أرتاب أبداً في ما أشعره، لكنني غالباً ما أرتاب في الكلمات. لم أعد أؤمن بالكلمات. عندما تنظر الى الكلمات التي تستخدم منذ سنوات طويلة، بعين أخري أكثر وضوحاً وشفافية، وتتأمل ملياً ما تحتويه، فإنك لن تبصر شيئاً، ولن تجد أي معني لها. إنها فارغة، تطفو هنا وهناك حتى تصبح عتيقة ومستهلكة، ولا تعني شيئاً. إذا كان لدي الناس مشاعر، فلماذا يتفاهمون بالكلمات بدلاً من المشاعر؟ كلما استبدلوا المشاعر بالكلمات، صار فهمهم لما يجري حولهم قاصراً. هذه الحساسية تجاه اللغة تجعلني دائماً أجري تعديلات على السناريوهات والمسرحيات التي تعرض عليّ... حتى عندما كنت شاباً.

ذات مرّة هاجمتني الصحف الألمانية الغبية لأنني أغيّر الحوارات التي كتبها مؤلفون مشهورون جداً. وأنا أري أن الحوار الذي أنطقه ينبغي أن يكون ملائماً لي، وأن يعبّر عما أحسه، أما إذا لم يكن كذلك، فلا بد من تغييره. وأعتقد بأن أي كاتب حقيقي يتفق معي

في هذا الشأن. إني أتفق تماماً مع بريخت الذي كان يقول لممثليه: غيروا الحوار الذي كتبته، ليس هذا مهماً طالما أن المعنى ذاته يتشكل في دواخلكم ويخرج من أفواهكم. المهم أن يكون نابعاً منكم.

الحوار لا يقوم على الكلمات فقط بل على ردود الفعل الصامتة تجاه هذه الكلمات. الحوار يقتضي ضمناً الإصغاء. الممثل الذي يهتم بحفظ حواره فقط. ويركّز على كيفية الإلقاء، دون أن يولي حوار زميله اهتماماً مماثلاً، سوف يعجز حتماً عن التفاعل بشكل سليم، وقد يفسد إيقاع المشهد. فضلاً عن ذلك، سيبدو أداؤه متكلفاً ويفتقر الى التلقائية.

يقول هنري فوندا: (بعض الممثلين يكفّون عن الإصغاء الى بعضهم البعض. إنهم يؤدون بآلية، لا يتفاعلون بل يلقون حواراتهم المكتوبة فقط. أحياناً أري ممثلاً يتكلم فيما الأخر ينظر إليه دون أن يصغي، وهو على الأرجح يفكر أين سيذهب للعشاء بعد الانتهاء من دوره..

ويقول مايكل كينن: (استمع وتفاعل. إذا كنت تفكر في حوارك فقط، فهذا يعني أنك لا تصغي الى الآخر. حوارك يجب أن يكون أشبه بالمحادثة العفوية، ولا ينبغي أن يبدو تمثيلاً على الإطلاق. إن العفوية تنبع من الإصغاء الفعّال..

الصمت عنصر من عناصر الأداء السينمائي، ولا يقل أهمية عن الصوت، أو الحوار، في التعبير عن الحالة الشعورية واللاشعورية للشخصية في مواقف معينة، وإن كان الصمت – أكثر صعوبة في توصيل المشاعر والمعاني، فالممثل، أو الشخصية، هنا مجرّدة من المعين الأساسي.. نعني اللغة، والتي من خلالها تتمكن الشخصية من تحقيق إتصالها بالآخرين،

في حالة الصمت يكون الاتصال على مستوي الشعور، وهذا المستوي يكون أحياناً ملتبساً ومراوغاً لأنه لا يفصح بشكل واضح عن حقيقة المشاعر، وقد يخفي أكثر مما يظهر.

البعض يعتقد أن من السهل تأدية اللحظات الصامتة، وأنها لا تتطلب جهداً ولا تشكل ضغطاً، غير أن الممثل يشعر بوطأة الصمت بشكل ربما لم يتوقعه، وهذا ما تعبّر عنه الممثلة ليف أولمان في حديثها عن فيلم بيرجمان Persona:

(كنت صامتة في أغلب مشاهد الفيلم. في البداية ظننت بأن ذلك سيكون رائعاً.. أن أكون صامتة ولا أقول شيئاً، وبالتالي ستكون شخصيتي غامضة. لكن بعد فترة، بدأت أشعر بالإحباط من كوني لا أنطق. فقد كان علي أن أكون فاترة ومنطوية على ذاتي، كان علي أن أخفي مشاعري وأقنّعها، وفي الوقت ذاته يتعيّن علي أن أظهر كل شيء.. كان ذلك صعباً للغاية.. من جهة أخرى، لحظات تشكّل تحدياً للممثل. في فيلم Casino يؤدي جيمس وودز دوراً ثانوياً، وفي مشهد المقهى نراه جالساً قبالة دي نيرو وشارون ستون. دي نيرو هو الذي يتكلم طوال الوقت، في حين يظل وودز صامتاً تماماً، معتمداً على لغة الجسد...

يقول جيمس وودز: (كان ذلك يشكّل تحدياً كبيراً بالنسبة لي.. فالشخص الذي أمثّله لديه الكثير ليقوله، ذلك لأنه ثرثار بطبيعته وتحسب نفسه مهماً. انه يريد أن يتباهى أمام شارون ستون لكنه يتعامل مع شخص دي نيرو خطير جداً. لذا فإنه دائماً على شفا قول شيء ما. التقلصات اللاإرادية في عضلات الوجه، والقسمات، توحي بأنه على وشك قول شيء رائع ومثير للإعجاب، لكنه يقرر التزام الصمت.

المخرج الهندي سايتاجيت راي يشير الى قوة وأهمية لحظات الصمت القصيرة في الأداء، وفي الفيلم عموماً، وكيف أن هذه اللحظات تربك وتوتّر الممثل الذي لا يمتلك خبرة.
يقول سايتاجيت راي:
(أغلب الممثلين يخشون من لحظات الصمت القصيرة، التي تتخلل الجمل الحوارية، ذلك لأنهم لا يقدّرون أهميتها، وبالتالي لا يتحملون ثقلها. في فيلمي عالم آبو كنت أقول للممثلة شرميلا تاغور: توقفي عند هذا الموضع ثم استأنفي الحوار حين أخبرك بذلك.. عندئذ تتوقف وتنظر الى نقطة معينة، محددة سلفاً، ثم أقول بها: نعم، والآن استمري.. فتتابع حوارها. بهذه الطريقة كنت أحصل على لحظات الصمت القصيرة التي احتاجها، وإلا فإن الممثلة سوف ترتبك لأنها لا تدرك سطوة الصمت. لحظات الصمت مهمة جداً. شيء ما يحدث، وعندما تأتي الكلمات فسيكون لها شأنها وثقلها.

الممثل والشخصية

ما الذي يحكم اختيار الممثل للدور؟ ما هي الأسس التي يرتكز عليها في الاختيار؟ ما هي العناصر أو المكوّنات التي تكون مصدر جذب وافتتان؟ ما هي الشروط التي لا بد من توفرها في الشخصية كي يتفاعل معها الممثل؟ الى أي مدي يتحقق الانسجام أو التوافق بين الممثل والشخصية؟ وما الذي يرغب الممثل في التعبير عنه من خلال هذه الشخصية أو تلك؟

جودي فوستر:
(ثمة شذرات من السيرة الذاتية في كل دور أؤديه. وعندما أقول بأن في الشخصية شيئاً يتصل بي، فإنني أعني حساسية ما، وجهة نظر ما، الأمور التي أهتم بها، والأشياء التي

شكّلتني في حياتي. ثمة جزء مني في كل شخصية تظهر على الشاشة، وذلك في الأغلب لأنني أختار الطريق الذي أعرفه والذي يخاطبني، وهذا الشيء شخصي بالضرورة..

جيسيكا لانج:

إني أختار أدواري على أساس عاطفي، شخصي جداً، ما يعنيني حقاً، كممثلة، هو أن أجازف، أحاول دائماً أن أجرب شيئاً لم أجربه من قبل.. شيئاً يمدّدني، يأخذني الى أقاليم لم أرتادها من قبل.

إيزابيل أوبير:

(أحاول دائماً أن أجد أشياء تتوافق بين ذاتي والدور.

جين هاكمان:

(عندما يُسند الى دور ما فإنني أطرح على نفسي بضع أسئلة: الى أي مدي هذه الشخصية تشبهني؟ والى أي مدي هي لا تشبهني؟ أية خيارات يمكن أن أقوم بها والتي سوف تعزّز غاية الكاتب؟ إني أسأل نفسي.. أين. متي، لماذا.. وهي في الواقع أسئلة بسيطة.

ناستاسيا كينسكي:

(الأدوار التي اختارها هي التي تتحرك في نطاق سبر الذات. لست مضطرة لأن أخلق تلك الشخصيات.. على أن أنفتح واكشف نفسي فحسب، والذي هو فعل موجع لأنه يرغمني على رؤية أشياء في ذاتي لا أريد أن أراها. صرت أغوص أعمق فأعمق داخل ذاتي..

برونو جانز:

(حين أقرأ الدور للمرة الأولى، تكون هناك نوع من الاستجابة، أو ردة الفعل، العاطفية بداخلي، في الغالب، هو نوع من المصاهرة، من تحريك وإثارة شيء لم أعبّر عنه أبداً، أو أدركته فقط أثناء قراءة الدور. لذا فإنه يبدأ من مشاعري الخاصة، ثم أحاول تدريجياً أن أستل هذه المشاعر وأنتزعها من داخلي، أحاول أن أجد لها سطحاً وشكلاً. الشيء الذي يخيفني هو أن تظل مشاعري عالقة، في داخلي، دون أن تصل أبداً الى السطح..

هولي هنتر:

(الأدوار التي تستدعي ذواتاً مختلفة عن تلك التي أرتديها في حياتي اليومية، هي التي تثيرني، هي التي تستفزني وتتحداني..

جاك ليمون:

(الشخصيات المتصدعة، المليئة بالنواقص، هي التي تسحرني.. لأن تصدعاتها هي عادةً من أكثر الأشياء إثارة للاهتمام..

ألان بيتس:

(الممثل الجيد هو الذي يبحث دائماً عن أدوار تمدّد وتتحدي قدراته. العديد من أدواري كانت عنيفة وصعبة لأنها تمدّد مخيلة الجمهور ووعيه معاً.. مثل هذه الأدوار هلي التي ترضيني، وهي التي تدوم.

كريستوفر والكن:

(اقرأ السيناريو مراراً حتى أبدأ في معرفة الأشياء التي تتصل بالشخصية.. ومثل هذه الأشياء لا يمكن تحديدها أو الإمساك بها في كل الأوقات. المهم أن تشعر بالراحة والثقة..

سالي فيلد:

(أحياناً، أكثر الأدوار صعوبة لا تبدو كذلك على السطح. الطريقة التي أعمل بها هي أن أجعل الأمور صعبة ومركّبة. وكلما أضيفت تعقيدات على الدور، بدا العمل أفضل. هذا يعني أن كل دور أمثله هو صعب للغاية..

جولييت بينوش:

(هناك أدوار تختارك بدلاً من أن تختارها. أغلب شخصيات تتشابه من حيث المواجهة القدرية مع الموت. ثمة دائماً صدمة ما، ثمة قهر..

فيتوريو جاسمان:

(إني أميل الى مزج الكوميدي مع التراجيد. وأنا أبحث عن الشخصيات الأكثر تعقيداً لأن الأمور صارت الآن أكثر غموضاً.

جيرمي آيرونز:

(أنا. على مستوي الواقع، أعيش حياة عادية جداً، لذلك أنجذب الى تلك الأدوار المتطرفة، الشخصيات الغريبة..

جاك نيكولسون:

(لا أمثل في أي فيلم ما لم يحتوي على ثلاثة مشاهد عظيمة. لا أعتقد أن من الفطنة المشاركة في أي مشروع يفتقر الى تلك المشاهد الثلاثة..

دانييل داي لويس:

(إني أنجذب الى الشخصيات البعيدة تماماً عن تجربتي الخاصة، والتي لا أفهم دوافعها. أنجذب الى شخصية لا تشبهني..

صوفيا لورين:

(لا يمكنك أن تعمل ضد الدور الذي تؤديه، بل معه.. مع ما يعنيه المؤلف ويريد إظهاره أو التعبير عنه..

مارشيلو ماسترو وياني:

(لقد قررت منذ البداية ألا أقبل أدواراً تتعارض مع قدراتي الجسمانية والسيكولوجية معاً. كنت دائماً واعياً لحقيقة ان مظهري الخارجي على الشاشة، وحده، سوف لن يسمّر المتفرج في مقعده كما يفعل كلارك جيبل بمظهره. لذا قررت أن أجد سبلاً أخري ل شد انتباه المتفرج. فما حققه أولئك الممثلون، بأن يكونوا دائماً البطل ذاته الذي لا يتغيّر، فعلته أنا لكن بطريقة عكسية: أن أتغيّر باستمرار، وهذا يلائم طبيعتي الشخصية، فأنا أحب أن أتغيّر، أن أكون مختلفاً من لحظة الى أخري. التغيير ساعدني على قهر معضلة عدم امتلاكي ذاتية مميزة وقوية. أنا لم أود أبداً دور البطل بالمعني التقليدي، بل تلك الأدوار التي تحمل تعقيدات الحياة وصعوباتها وشراكها. اني أميل الى الشخصيات اللامبالية، الضجرة، التي تتسم بالضعف، وتتحرك ضمن حدود معينة، والتي لا تفوز بشيء. هذا يتوافق أكثر مع شخصيتي الخاصة، كما أن مثل هذه الشخصيات يفهمها الناس ويتماثلون معها. الأفراد الواقعيون هم الأكثر غموضاً والأكثر تعقيداً.

أعماق الممثل كون مأهول بالشخصيات، بالوجوه والأقنعة. وعلي المثل – بعونٍ من العناصر الفنية الأخرى.. كالمخرج والمصور وغيرهما – اكتشاف الوسيلة التي بها يمكن إطلاق سراحها.. إطلاق الطاقة الإبداعية الكامنة.

الدور يحدّد الممثل، والممثل يحكم الدور.

الممثل هو الذي يعطي جسداً وصوتاً وإيقاعاً وحياةً لفكرةٍ ما، لحضورٍ ما، مسطّح على الورق أو محاصر في ذهن المؤلف أو المخرج.

الممثل لا يستطيع أن يعبّر بالكلمات والحركات والإيماءات، بدقة وتناسق، إلا إذا استوعب الشخصية كلياً، ومن جميع النواحي، وفهم دوافعها، وأوجد مبرراً لكل إيماءة وحركة وكلمة.. بمعنى أنها لا تأتي اعتباطاً أو مصادفة أو وفق مزاج معين، بل تنبع أساساً من دراسة شاملة وعميقة للشخصية، وهو يوظفها لتوصيل فكرة أو موقف أو حالة أو سلوك.

لكن كيف يشتغل الممثل على تأويل وتفكيك السيناريو؟ كيف يتعامل مع خصائص الشخصية والعوائق الأساسية التي تواجهها؟ كيف يجعل الدور ينتسب اليه شخصياً؟ هل يستعين بالذاكرة، بالمخيلة، بالعناصر والمصادر المتاحة له؟ هل يتعين عليه أن يخلق تاريخاً للشخصية؟ كيف يبحث في دوافع الشخصية؟

هذه الأسئلة، وغيرها، تدخل في صميم بناء الممثل للشخصية.

الممثل، في بنائه للشخصية، ينطلق أولاً من السيناريو، الذي يعد نقطة الانطلاق...

(بدون السيناريو، لا أحد منا يستطيع أن يعمل.. تقول بيتي ديفيز.

من خلال السيناريو يتعرف الممثل على شخصية وطبيعتها، على تصرفاتها وعلاقاتها، على أفكارها ووجهات نظرها ومواقفها. من النص يستمد المعلومات اللازمة والضرورية، ومنه – عبر ا لقراءة الدقيقة والمتفحصة والمتمعنة – يحصل على الأجوبة التي تهمه في البحث والتأويل.

إن قراءة النص ليست عملية سهلة، بل تتطلب جهداً وبصيرة ثاقبة وثقافة غنية ووعياً عميقاً بمكوّنات النص. والممثل الذي يطلق حكماً سريعاً على النص، أو على دوره في النص، من القراءة الأولي، سوف يتخذ قرارات قد لا تكون في صالحه، كأن يعتذر عن تمثيل الدور معتقداً أنه عادي ولا يضيف الى تجربته ثم يتضح له أن الدور قد اكتسب قيمة وأهمية على يد ممثل آخر أداه بإتقان محقق له النجاح وربما الشهرة.

في كتابه (فن المسرح. يتحدث ستانيسلافسكي عن علاقة الممثل بالنص المسرحي والذي ينطق تماماً على علاقة الممثل بالسيناريو فيقول:

(الذي يحدث، في أغلب الأحوال، أن عقل الممثل يستوعب النص الى درجة معينة فحسب، كما تحيط أحاسيسه به بصورة جزئية، ويستثير إرادته في صورة نبضات ضئيلة غامضة. لهذا يحصل الممثل على فكرة غامضة عن النص أثناء المرحلة الأولي من تعرفه على عمل المؤلف، ولا يمكن أن يكون حكمه عليه سوي حكم سطحي، كما أن إرادته وأحاسيسه تستجيب على نحو متردد لانطباعاته الأولي، وبالتالي لن يحصل إلاّ على إدراك عام لحياة دوره. الأمر يقتضي عملاً دؤوباً ومركزاً حتى يتمكن الممثل من امتلاك ناصية المعني الداخلي للنص. ويستحيل فهم النص من خلال القراءة الأولي، لأن في هذه القراءة تكون إرادته وأحاسيسه في حالة سلبية لا تتيح له أن يكوّن فكرة واضحة، أو حكماً صائباً، على العمل..

قبل الأداء يأتي التأويل.. بمعنى تحليل الدور. وعبر هذا التحليل يؤسس الممثل علاقة خاصة بالشخصية التي يتعيّن عليه أن يخلقها. إنه يبحث في النص عن أجوبة أو إيحاءات أو إشارات أو إضاءات تستجيب لتساؤلاته العديدة التي يطرحها أثناء تحليله للدور:

لماذا تتصرف الشخصية هكذا؟ ما الذي يجعلها تفكر أو تشعر بهذه الطريقة دون سواها؟ ما هي دوافعها؟ ولو كنت في مكانها، في الوضع أو الحالة التي تعيشها، ما الذي سأفعله؟ كيف سأشعر وأفكر وأتفاعل وأتصرف؟ ولو كانت الشخصية، في حالة ما، تتصرف بطريقة معينة، فما الذي سيحثني ويحرضني - كممثل - على التصرف بتلك الطريقة؟ كيف أجعل السلوك حقيقياً وشخصياً كما لو أنه خاص بي؟

من خلال هذه التساؤلات، وغيرها، يحدّد الممثل - ويشكّل - خلفية للشخصية. لكن السيناريو لا يوفر للممثل كل المعلومات المطلوبة، وكل ما يجب أن يعرفه، إذ يصعب على الكاتب أن يكشف حياة كل شخوصه، كما إن إرشاداته هي عادةً موجزة وغير كافية، ليس فقط لخلق مجموع الصور الخارجية للشخصيات، بل حتى ذكر سلوكها وعاداتها وطبائعها وطريقة مشيتها.. الخ.

هنا يتعيّن على الممثل أن يحدّد كل ظل من ظلال أفكار الشخصية وأحاسيسها ودوافعها وأفعالها، ويعمّق أبعادها. يتعيّن عليه أن يملأ فجوات النص التي تركها الكاتب، وبدون هذه العملية لا يمكن للممثل أن يعكس الحياة الداخلية، أو يتصل بأحاسيس الشخصية.

السيناريو لا يتضمن، بالضرورة كل شيء عن الشخصيات.. سواء ماضيها أو خلفياتها الاجتماعية والثقافية، هنا يأتي دور الممثل لخلق الشخصية ذهنياً، فيتخيل ماضيها وطفولتها وعلاقاتها غير المكتوبة في النص. إنه، بمعنى آخر، يملأ الدور ويشحنه، مستعيناً بذاكرته ومخيلته وتجربته الحياتية والثقافية.

يقول هارفي كايتل: (يتعيّن على الممثل أن تكون لديه، في ذهنه، سيرة ذاتية للشخصية حتى لو لم تكن مكتوبة في السيناريو. يتوجب علي أن أعرف كيف كان أبوه وأمه يتعايشان،

كيف كانت طفولته وحياته العائلية، على أن أعرف ما إذا كان قد التحق بالكلية، وهل أمضي سنة واحدة فقط في الكلية أم تخرّج منها. ينبغي أن أعرض آراءه بشأن أمور مختلفة عديدة. ان الممثل يخلق هذه الأشياء، يخلق ماضي الشخصية. وكل هذا، في الغالب، لا يكون موجوداً في السيناريو. هناك إيحاءات وإشارات فحسب، لكن السيناريو، أساساً، هو أشبه بالهيكل العظمي.

إني أفعل كل ذلك حتى لو لم تكن علاقة الشخصية بالآخرين، الأبوين مثلاً، جزءاً فعالاً أو مهماً في القصة.. هذه هي طريقتي في العمل، وهو شيء لم أخترعه بنفسي.. إنه جزء من الطريقة التي بها يُدرّس التمثيل في نيويورك، وبخاصة في ستوديو الممثلين، وفق منهج ستانيسلافسكي.. أي أن تملأ الدور.

وتقول جانيت لي:

(دائماً أحاول خلق ماضٍ للشخصيات التي أؤديها. المخرج لا يفعل ذلك. إني أزوّد نفسي، كشخصية، بخلفية ما.. الحياة الماضية التي عشتها.. أمي، أبي، طفولتي. عبر الاستعانة بهذه الخلفية، أفهم سبب تصرف الشخصية حين تتفاعل بطريقة معينة. إني أحاول دائماً أن أفكر في الحالة التي تسبق قول شيء ما، أو في القول الذي يسبق القول.. فعندما يتعيّن على أن أقول مرحباً، فأنني أفكر في الشيء الذي يسبق هذا القول لأن هذا يلوّن الطريقة التي تقولها. لهذا السبب أخلق لنفسي صورة ذهنية للشخصية، ربما لا تكون الصورة سليمة، غير أن هذا لا يهم ما دامت مفيدة بالنسبة لي..

في حديثها عن دورها في فيلم (ساعي البريد دائماً يطرق الباب مرتين.، تقول جيسيكا لانج:

(أشعر أن كورا هي الشخصية الأولى، الحقيقية والمتعددة الأبعاد، التي مثلتها بعد عدد من الأفلام. لقد خلقت تاريخاً مادياً، متماسكاً وكاملاً، لشخصية كورا، في مخيلتي عشت كل تفاصيل حياتها، من الطفولة وحتى الزمن الحاضر.. مع إنني، في الواقع، لم أستحضر أبداً تلك التفاصيل، أو ذلك التاريخ، أثناء تأديتي للدور أمام الكاميرا، غير أن ذلك قد وفّر لي أساساً أو قاعدة أنطلق منها.

وتقول جنيفر جاسون لي:

(أحاول أن أنجز الكثير من التشخيص وتسجيل تاريخ الشخصية، قبل تأديتها، بحيث أعرف كل ما يمكنني معرفته عن الشخصية. إني دائماً احتفظ بيوميات خاصة بالشخصية التي أمثلها، مكتوبة كما لو أن الشخصية نفسها تكتب يومياتها الخاصة.

وهذا الشيء لا يكون ظاهراً، إنه يغذّيني فحسب. إن حيازة اليوميات عامل مساعد ومفيد؛ إنه يوفّر على الكثير من الجهد ويمنحني الثقة، الشيء الأصعب في التمثيل هو أن تثق بنفسك وتؤمن بها.

ويقول إيان ريتشاردسون:

(هناك سيناريوهات تستدعي من الممثل اختراع أو تأليف نوع من الخلفية للشخصية، والتي لن تكون مدركة من قبل الجمهور لكنها سوف تساعد الممثل في نفخ حياةٍ ما في الدور.

ويقول رود ستايجر:

(عندما يُسند الى دور ما، فإنني أحاول أن أخترع ماضي الشخصية، أن أخلق الدور وفق معتقداتي الخاصة ومخيلتي ضمن الظروف والحالات المتخيلة التي رسمها كاتب السيناريو.

وفي حديث للمخرج فرانسوا ترفو عن إيزابيل أو جاني التي عملت معه في فيلم (قصة أديل هـ..، يقول تروفو:

(الممثلون أحياناً يحتاجون الى النقاش. إيزابيل كانت تطرح على عدداً هائلاً من الأسئلة.. هذه هي طريقتها في العمل. لقد كتبت سيرة حياة كاملة لشخصيتها في الفيلم. كانت تحاول أن تتكهن بما حدث خلال الانتقالات المفاجئة، من حدث الى آخر، في السيناريو. إذا كان هناك مشهد يتعين فيه أن تبدو مريضة فإنها ترغب أن تكون مصابة بحمّي خفيفة في المشهد الذي يسبقه كنوع من التمهيد. أحياناً تكون على صواب وتجعلني أفكر في أمور معينة. كانت تسألني كم يوماً انقضي بين مشهدين، وأنا لم أكن أعرف. إنها جادة ومجتهدة جداً في عملها. وهي تبدو هشّة، غير أنها تمتلك قوة غير عادية..

التمثيل ليس ترجمةً لما هو مكتوب في السيناريو يوفّر للممثل المادة التي ينطلق منها ليؤسس علاقته بالشخصية وليخلق لها حياة كاملة. إنه يخلق في ذهنه، في مخيلته، كل التفاصيل المفقودة، المتصلة بحياة الشخصية: تاريخها، ماضيها، خلفيتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، ما تلبسه، ما يمكن أن تفعله في ظروف أو حالات معينة وفق علاقتها بمحيطها أو بعائلتها.

تقول جانيت لي:

(إنك تهب الشخصية كينونة حقيقية بحيث لا تبدأ القصة إلا وأنت عارف من أين جاءت هذه الشخصية، أين كانت، ولماذا تتفاعل وتتصرف بهذه الطريقة..

الممثل يخترع القصص عن الشخصية بحيث تبدو حيّة، وبذلك يدخل ببطء، وعلي نحو منهجي، في عالم الشخصية. وهذا يستدعي بالطبع اتصالا عاطفياً وفكرياً بها. الممثل، أثناء دراسته للسيناريو، ينميّ صوراً ذهنية، وهذه الصور تجعل أحداث المشهد حيّة في ذاكرة الممثل، وبإمكانه أن يستخدمها لجعل أدائه مقنعاً، مفعماً بالحيوية، ونابضاً بالحياة.

الممثلة جيسيكا تاندي، في حديثها عن كيفية بناء الشخصية، تقول بأنها تقرأ السيناريو، وتعيد قراءته، ثم تبحث عن نقاط الاتصال مع تجربتها الخاصة، بعدئذ تنمّي خلفية للشخصية، أما بالنسبة للأداء، فأنها لا تستدعي عاطفةً ما، والمشاعر أو الأحاسيس التي تلوّن أداءها هي دائماً ثمرة الصور الذهنية التي خلقتها أثناء دراستها للنص.

إذن هناك الشخصية المرسومة على الورق السنياريو، وهناك تأويل الممثل لها، ثم هناك الممثل وصفاته وخاصياته الذاتية، الأداء يتشكّل من التقاء هذه الأشياء معاً. وعلى الممثل أن يقنع المتفرج بها يحمله من عواطف ومشاعر ونقاط قوة ونقاط ضعف. الانفعال الخارجي من خلال التعبير بالوجه أو الإيماءة لا يكفي، بل يجب أن يجعل المتفرج يصدق ما تشعره وما تحسه الشخصية.. وهذا يتحقق عندما يكون الممثل صادقاً في تأدية الشخصية التي يخلقها.

هناك أكثر من طريقة يتبعها الممثلون في بناء الشخصية، منها - على سبيل المثال - تلك التي تنطلق من الداخل الى الخارج، أي من الذات، من العمق، وصولاً الى المظهر الخارجي.

يقول جاك ليمون: (هذه ا لعملية أشبه برصف القرميد. إنك تبدأ من القاعدة، من الأسفل، ثم تتقدم تدريجياً. ويمكنك أن تبدأ من المنتصف وتشق طريقك نحو الخارج. أنك تعرف وتفكر وتقرأ حتى تحصل على الخاصيات المميّزة لتلك الشخصية، والنتيجة الكلية هي التي تجعلك تفهم لماذا يتصرف ذلك الشخص بهذه الطريقة، ولماذا يقول ما يقوله ويفعل ما يفعله. وحالما تحوز هذا الفهم، ومعرفة الشخصية، تشرع في اتخاذ المظهر الخارجي للشخص.. كيف يتكلم ويتصرف ويتحرك ويلبس. إن مكياجك وملابسك نتاج ما تكونه الشخصية.

الطريقة الأخرى هي تلك التي تنطلق من ا لخارج الى الداخل، أي من المظهر الخارجي، اعتماداً على المكياج والملابس وطريقة الكلام والحركة، وصولاً الى الذات.

يقول مارشيلو ماسترودياني: (ليس لدي منهج معين، لا أفهم منهج ستانيسلافسكي،. ولم أقم بأي دراسات بشأن الأسلوب أو المنهج، وهذا لا يعني أنني على صواب لكن أي منهج ينبغي أن تتبع؟ كيف تشرع في ذلك؟ أعتقد أن الشخصية، إن وجدت حقاً، فإنها تمتلك حياة بذاتها، ولن تظل في هيئة يرقه، بل تتفتح وتتجلي من تلقاء نفسها. الشخصية قد تدعي ماريو، لكن هذا لا يعني القول بأن لديها روحاً تحركها، إنها تظل مجرد صورة ظلية، دمية من جهة أخري، إذا كانت الشخصية مدروسة ومفهومة ومكتوبة بشكل جيد، فإن الممثل المتمرّس، في اعتقادي، لا يفعل شيئاً غير الإتكاء على هذه الشخصية، وانتحال هيئتها ومظهرها الخارجي. الشخصية نفسها هي التي تزحف وتنسل داخل صدفة الممثل، داخل هذا الرحم الذي هو مستعد لاستقبالها، إنك تفكر في الشخصية حيتي في اللحظات التي لا تتوقع أن تسيطر هي على تفكيرك.. فأنت تأكل طبقاً من السباجيتي وتجد نفسك

تفكر: ما الذي تفعله الشخصية الآن؟ كيف تتحرك؟ هذا أشبه بوقوعك في الحب، حيث تفكر طوال الوقت في المرأة التي تحبها. لست أنا الذي يستحوذ على الشخصية، بل هي التي تستحوذ علي، وأقوم بانتحال الهيئة التي ربما تمتلكها، والحالات التي ربما تمرّ بها، ثم أجعل نفسي مكشوفاً ومباحاً.

وهناك من يبني الشخصية أثناء العمل، ومثال على ذلك ما يقوله الممثل الأسباني فرناندو راي:

(لا أعرف أبداً كيف أصف الشخصيات التي أمثلها. حين تسأل فناناً تشكيلياً عن لوحاته، فيما هو واقف أمامها ويرسم، فإنه لا يستطيع أن يوضح لك. الشيء نفسه يحدث معي. إن لدي فكرة عامة عن الشخصية، وشيئاً فشيئاً، أثناء التصوير، اكتشف السبل لبنائها..

يشير المخرج جان رينوار الى التعارض بين بناء الشخصية خارجياً، وبنائها داخلياً، فيقول: (في التمثيل، ثمة اختلاف بين الحقيقة الداخلية والحقيقية الخارجية. لنفترض أن مخرجاً أو منتجاً يبحث عن ممثل لتأدية دور بحار. الممثل العادي سوف يعمل باجتهاد بالغ لكي يؤدي دوره بواقعية، ويبدو بحاراً حقيقياً. سوف يرتدي لباس البحار، ويحاكي بدقة مشيته ولغته، وربما يقوم برحلة بحرية لكي تسفع الشمس بشرته، وقد يشتري ملابس بحار حقيقية بحيث لو أنه سار في الشارع لما استطاع الناس أن يفرّقوا بينه وبين البحار الحقيقي.. مع ذلك، فإن هذا الممثل سيبدو على الشاشة كما لو كان من هواة التمثيل. لكن لنفترض أن شارلي شابلن قام بهذا الدور: سوف يتم تصوير المشهد في هذه الحالة داخل الأستوديو، ولن يهتم شابلن بارتداء ملابس البحّار الواقعية وإنما سنراه ببنطلونه الواسع

وقبعته المستديرة وحذائه الضخم وعصاه القصيرة، لكن بعد بضع دقائق سوف نسلّم بالفعل أننا أمام بحّار حقيقي، النموذج الأول اعتمد على المظاهر الخارجية، أي الحقيقة الخارجية، بينما سوف يعتمد شابلن على الحقيقة الداخلية..

مارشيلو ماستروياني يشير الى هذا التعارض في البناء بطريقة مختلفة، إذ يقول : (كنت أرغب في أن أكون مثل الحرباء، أن أغيّر لوني باستمرار، أن أدخل جلوداً جديدة وأنتحل وجوهاً مختلفة. لكن هذا ليس سهلاً في السينما لأن سماتك وخاصياتك البدنية مرئية بوضوح تام بواسطة الكاميرا. والمتفرج يتعرّف عليك ويميزك تحت بشرة الشخصية الجديدة. بإمكانك فقط أن تغيّر لون شعرك أو تضع شارباً أو لحية. في النهاية، الشخصية لا توجد عبر التحول الجسماني، فالتغيير ينبغي أن يحدث داخل ذاتك.

في حديث أنتوني هوبكنز عن شخصية هانيبال ليكنر، التي أداها في فيلم (صمت الحملان.، نجد نموذجاً لكيفية فهم الممثل لشخصيته، والتعامل معها وفهمها، على مستوي سيكولوجي عميق. يقول هوبكنز:

(قرأت الدور قبل أسابيع من إسناد الدور لي، وقبل أن يتبلور المشروع في صيغته النهائية. السيناريو كان مكتوباً بشكل جيد، والدور كان مرسوماً بشكل قوي وحيوي جداً الى حد أنني فهمت، على نحو حدسي، كيف أؤدي الشخصية، كيف تبدو الشخصية، وكيف يكون صوتها. جوناثان ويمي، المخرج، قال لي: أريدك أن تبدو شاحباً تماماً لأن شخصيتك لم يتعرض للشمس زمناً طويلاً.

في الموقع، طلبوا مني ألا أعرّض جسمي لأشعة الشمس. فكرت أن أمشط شعري الى الوراء وأن يكون أملساً. وحين نظرت الى المرآة، قلت لنفسي: نعم، هذا هو الرجل الذي

سأكونه.. وعندما شاهدت مؤخرة رأسي في لقطات الاختبار للفيلم، وشاهدت ذلك الشعر الدهني في مؤخرة الرأس، اتضحت لي أكثر شخصية هذا الرجل الذي يعيش في أقبية، عقله.. هذا المخلوق المتمدّن جداً، لكن الذي يوجد ويعيش فقط تحت سطح الأرض، في المجاري، في الخفاء، في غرفة ذاته المظلمة.

من وجهة نظر تمثيلية، فهمت كيف أؤدي الشخصية. لكنني لم أفهم عقل هذا الشخص، ذهنيته، فهمت فقط ما يكونه. استوعبت جموده، سكونيته، قوته المطلقة وسلطته الكلية. هو في الواقع، الشيطان.. لكنك لا تستطيع أن تمثل الرجل بوصفه نموذجاً للشر المطلق. لو فعلت ذلك، لو أظهرته كرجل مضطرب عقلياً، يتحرك هنا وهناك في شرود، فسوف لن توفق في التعبير عنه بشكل جيد. بإظهار الجوانب الإنسانية فيه، يصير شريراً أكثر، ومخيفاً أكثر.

أظن أن الرجل مفتون بمنجزات العقل البشري. وكما يقال في التعليم، هو لا يستطيع أن يحوّل هذا الإستبصار القوي والنفّاذ الى داخل ذاته، وهذه هي مأساته. أحد المفاتيح التي ساعدتني في تأدية الدور هو ما كتبه توم هاريس في روايته، على لسان كلاريس، حين تعود الى زنزانته بناءً على طلبه، إذ تقول – بما معناه – أن وراء عينيه ليل طويل لا ينتهي. لقد كان وصفاً دقيقاً ومخيفاً لرجل مختل الى حد أن تجاويف عقله يستحيل سبر غورها.. وفي ذلك المكان السحيق هو يقطن. هذا ما فهمته على نحو حدسي.

إنه الشخص المعنوي، المضلل، وهو بارع في الإغواء. وأنت، كممثل، تؤدي هذا الجانب فيه وليس جانب الشر المطلق.. أإنك تدع ذلك لمخيلة الجمهور. من جهة أخري، أعتقد أنه – بطريقة ما – شخص شهواني جداً، مثقل الى حد بعيد بالتناقض والإزدواجية، مثقل

بالطاقة الجنسية. وهو يعرف ذلك، إنه يحب أنت يصدم، ويمارس هذه الأشياء البغيضة ليثير الذعر في قلوب الآخرين. وهو أيضاً يستمتع بالدور الذي يلعبه، يستمع بالتلاعب بعقول الآخرين.. هذا يعني أنه رجل مريض جداً. لقد انزلق نحو الجانب الآخر، نحو الجنون، ولديه القدرة على انتزاع نفسه ممن رعب ما يفعله..

في حالات معينة، وهي في الواقع نادرة، يتعاون المخرج مع الممثل في بناء الشخصية، دون الاعتماد على سيناريو مكتوب، بل عبر الارتجال، سواء في البحوث الخاصة التي يجريها الممثل أو أثناء البروفات.. كما في حالة المخرج البريطاني مايك لي، الذي يستغرق عمله مع الممثلين شهوراً طويلة، وهو يعمل مع كل ممثل على حده، وبسريّة، إذ يدع الممثل يعد قائمة بأسماء أشخاص من الواقع، يعرفهم الممثل شخصياً أو التقاهم في مكان ما، ثم يطلب منه أن يتحدث عن كل شخص: تاريخه، أفكاره صفاته، سلوكه، أسلوبه في الكلام والمشي. والممثل يرتجل مشاهد قصيرة استكتشات، فيما المخرج يدوّن ذلك، حتى يستقر عند شخصية معينة.

المخرج مايك لي يطلب من الممثلين أن يتحدثوا عن شخصياتهم بصيغة الغائب لكي يمنحوا الدور حياة مسقلة، ويحثهم على الإيمان بالشخص الذي يخلقونه. من هذه الفكرة الأساسية ينطلق ليجعل ممثليه يطورون شخصياتهم عبر بحث واسع وشامل، ولكي يساعدهم، في هذه الناحية، فإنه يوظف باحثين متخصصين للتحري والاستقصاء، والقيام باتصالات تتعلق بالأحداث الماضية المرسومة للشخصيات.

في حديث الممثل رون كوك عن منهج مايك لي هذا، يقول:

(إنك تباشر الاشتغال على التاريخ الكامل للشخصية، عائداً الى الأجداد، الى الأسلاف، وتبدأ في اختراع الأحداث. شخصية ستيوارت في فيلم أسرار وأكاذيب مستمدة من شخص أعرفه كان يدرس معي في الكلية. لكن الشخصية السينمائية، التي تشكلت في النهاية، لم تعد لها أي علاقة بذلك الشخص. لقد ذهبت الى المنطقة التي ولد ونشأ فيها. واخترت المنزل الحقيقي الذي سكن فيه، والمدرسة التي درس فيها. مشيت في الطريق ذاته الذي يؤدي الى المدرسة، ورحت أرتاد المقاهي التي كان يرتادها، الباحثون، الذين عملوا معنا، استطاعوا الاتصال ببعض زملائه في المدرسة.. التقينا بهم وتحدثنا معهم: عن هذا الشخص ستيوارت. عند نقطة ما، قررنا أن لأبيه تأثير كبير عليه، واستنتجت أن أباه كان شخصاً مدهشاً الى حد أن إنه لم يستطع أبداً أن يعيش أو يسلك مثله.. وأن هذا الأب كان قد شارك في الحرب. عندئذ، قررت أن أتخلي عن ستيوارت وأؤدي دور الأب..

مع أن تاريخ الشخصية قد يصبح مفصلاً، ومركباً على نحو بالغ، إلا أن الممثلين – العاملين مع مايك لي – لا يكتبون هذا التاريخ بل يحملونه في صورة ذكريات، مشاعر، عواطف.

الممثلة كلير راشبروك ظهرت في الفيلم ذاته، أسرار وأكاذيب، وكهان أول أدوارها السينمائية، والتجربة الأولي مع مايك لي.، لخلق شخصية روكسان، التي تؤديها في الفيلم، اجتازت الإجراءات العامة نفسها التي قام بها زميلها الممثل رون كوك.

ولأن عملية خلق الشخصية وهي دائماً متناغمة مع الحالة الفردية الخاصة، فإن كل ممثل سوف يخفي

هارفي كاتيل: (عليك أن تبحث عن الدور في داخلك.. في ذاتك..

جاك نيكولسون: (كل شخصية أؤديها تحتوي على ٥٧٪ من ذاتي.. النسبة الباقية هي نتاج بحث لتفسير وتسويغ الشخصية..

روبرت دوفال" (ثمة دائماً عناصر من ذاتك في كل دور. إذا كنت تمضي خلف شخصية معنية، فإنك تأخذ ما يوجد بداخلك وتحوّله. إنك في الواقع لا تصبح شخصاً آخر. إذا أديت دور واعظ، فإنك عندئذ تبحث عما يوجد بداخلك والذي هو روحاني..

روبرت دي نير: (بالطبع أنت دائماً تقدم شيئاً من ذاتك الى الدور لكن، بالنسبة لي، التمثيل يعني تأدية أدوار مختلفة. إنك تحاول أن تقترب قدر الإمكان من واقع الشخصية، تدرس أسلوب حياتها، كيف تمسك بالشوكة عندما تأكل، كيف تتحرك، كيف تتكلم، كيف تتصل بالآخرين. فعل هذا شاق، لأن هذا يعني أن عليك دائماً أن تواصل البحث والمراقبة.

محمود المليجي: (أنا أعيش الدور. كل شخصية لها ثوبها. وأنا ألبس هذا الثوب وأتجرّد من محمود المليجي، أنا لا أحاول تمثيل دور الطبيب – مثلا – لكنني أتساءل.. لو كنت مكان الطبيب فماذا سأفعل؟ أو لو كان المجرم مكاني فماذا سيفعل.. وهكذا..

أنتوني هوبكنز: (عملية التمثيل هي في الواقع بسيطة جداً. وما تعلمته خلال السنوات القليلة الماضية، أن الممثل يحاكي الصورة الباطنية لما يراه في الشخصية.. بتلك الطريقة اقترب من الدور.

ميو ميو : (لديّ إحساس بأني لا أحضّر للدور، رغم أنني أفعل ذلك. إني أفكر في الدور، وهو يأتي الى ببطء حتى يبدأ العمل في التعبير عن الطاقة المتراكمة. إني أوجّه اهتمامي

وعنايتي الى الأشياء المادية والتفاصيل الصغيرة التي تساعدني على الإمساك بالدور وفهمه.. بعدئذ يأتي الممثلون الآخرون الذين يضيفون إليك، ويفتحون الطرق أمامك.

فيتوريو غاسمان: (أنا لا أتبع منهجاً معيناً في التمثيل، وليست لدي طريقة فهم معينة من الناحية السيكولوجية. إنها، ببساطة، مسألة حدس..

جولييت بينوش: (شخصيتي بولين في فيلم فارس على السطح هي المرأة بالمطلق.. هي اللغز الغامض بالمطلق. أشعر بأنها تعيش في أعماقي. إني أعيشها، وعلي الشاشة سأكون بولين، وليس امرأة اخرى ترتدي شخصيتها. أعترف بأنني شعرت بخوف كبير عندما بدأنا البروفات الأولية، شعرت فجأة وكأنني أنطلق من درجة الصفر، بدون خبرة، بدون رصيد..

مثلما تتعدّد وتتنوّع أساليب الأداء، كذلك تتعدّد وتتنوّع التقنيات التي يوظفها الممثلون في التأسيس التدريجي لأدوار مقنعة وقابلة للتصديق.

ثمة ممثل ينمّي صورة شاملة للشخصية بكل خلفياتها وأنماط سلوكها، وممثل آخر يحفر في الشخصية عميقاً وهو يعلم بأنه سيكتشف أشياء لم يتوقعها، وممثل آخر يغمر نفسه في الشخصية ويختفي أو يتوارى فيها حتى يصبح من الصعب فصل الشخصية عن الممثل، وهناك من يدع الشخصية تنسل الى داخله تدريجياً.

بعض الممثلين يرفضون تفسير الشخصية أخلاقياً أو نفسياً، بل يتيحون المجال للجمهور كي يستخلص استنتاجاته وأحكامه. إنهم لا يكشفون الشخصية كلياً، إنما عناصر من الشخصية تتجلي وتتضح على نحو تدريجي، تاركين أأجزاء منها غامضة.. فالجمهور -

حسب تصورهم – يرغب في رؤية المزيد من الشخصية، وكلما ازدادت غموضاً، أثارت الاهتمام أكثر.

يقول المخرج ميلوش فورمان، في حديثه عن شخصية ماكمورفي التي أداها جاك نيكولسون في فيلم أحدهم طار فوق عش الوقواق:

(من الأفضل عدم إعطاء الشيء شكلاً أو مضموناً عقلانياً، الشخصيات، عندئذ، تصبح شفافة ومن السهل، بالنسبة لأي متفرج، أن يتنبأ بما ستفعله الشخصية، وبهذا تفقد غموضاً معيناً. ما هو رائع بالنسبة لشخصية ماكمورفي، صعوبة التنبؤ بما ستكونه أو ستفعله. إنك لا تري من خلال هذه الشخصية ما إذا كان ماكمورفي عاقلاً أم مجنوناً.. إنك لا تعرف.

ويقول المخرج مايك نيكولز: (أثناء تدريسي للتمثيل، كنت أقول لتلاميذي أن من المهم ألا تقرروا شيئاً بشأن شخصياتكم. لا تقدموا الى الجمهور استنتاجاً أو حكماً نهائياً بشأن الشخصية، ذلك لأن الشيء المفتوح هو أكثر تشويقاً وإثارة للاهتمام، وأكثر حياةً، من الشيء المغلق..

الممثل الإيطالي فرانكو نيرو يقول: (كان بونويل يقول لي دائماً، لا تظهر الأشياء الى الجمهور. الأفضل أن تحرّك مخيلتهم..

ويقول جين هاكمان: (كممثل أنت تأمل بأن تجعل الشخصية تبدأ في الحياة وتكون مفهومة دون اللجوء الى الكثير من الشرح والتفسير، والذي يمكن أن يكون مضجراً.

ويقول جون تارتورو: (إني أحاول أن أجعل الشخصية إنسانية فحسب.. والإنسان يعني الشخص الذي يأتي من مكان ما، والذي لديه تاريخ وأشياء قديمة، ليس هذا فحسب، بل أنه لا يعرف ما الذي سيفعله..

في مقالة مهمة للناقد هال هينسون مجلة Sight and Soutnd – صيف ١٩٨٤ يشير الى أن روبرت دي نيرو هو الأقل اهتماما بالنواحي السيكولوجية. إنه لا يرغب في حل أو كشف الحياة الداخلية للشخصية بقدر ما يهتم بالتعبير عن غموض الذات التي يمثلها. ففي تمثيله لشخصية الملاكم جاك لاموتا، في فيلم (الثور الهائج. (Raging Bull، يخبرنا دي نيرو بأن رجلاً مثل جاك لاموتا من المستحيل معرفة كنهه، دواخله، وبأننا نخطيء إذا توقعنا أن نفهم محركات ودوافع الشخصية. إن دي نيرو يترك مساحات كبيرة من شخصية لاموتا غير مكتشفة ويتعذر فهمها... كأنه يريد أن يقول لنا بأن لا أحد، ولا حتى الشخصية نفسه قادرة على تفسير أفعالها وممارساتها.

ممثل آخر، مثل مونتجومري كليفت، كانت لديه طريقة خاصة في إيواء واحتضان الشخصية داخل ذاته، كما لو أنها سر، أو شيء ينبغي حجبه، أو شيء بالغ الرهافة الى حد أن بصيصاً من الضوء يمكن أن يخدشه. إنك لا تشعر أبداً بأنه يكشف شخصيته بشكل مباشر، أو حتى عمداً، بل عوضاً عن ذلك، يدع عواطفه وانفعالاته تنزلق مصادفةً ومن غير قصد. كليفت يحجم مشاعر شخصيته داخل نفسه، وهذه المشاعر كانت تمنح أداءه مرونةً وعذوبةً. كان يملك القدرة على التعبير عن المجالات الغامضة من الشعور، حيث تتشابك القوة والحساسية.

وممثل آخر، مثل روبرت دوفال، في خلقه للشخصية، يشذّب الوحدات الزائدة، ويحاول الوصول الى الجوهر. إنه يعقلن الشخصية ويطلب منا أن نقبلها بشروطه وتعبيره الخاص، كما لو أن خضوعه لرغبة الجمهور في ما يتعلق بالإيصال العاطفي، سوف ينتهك صفاء أدائه.

التحول خاصية أساسية في التمثيل. إنه انسلاخ عن الذات وتقمص للأخر الشخصية. ثمة ممثل يتقمص الشخصية، بكل سماتها وخصائصها وميزاتها، بحيث يمحو ذاتيته، أي لا يكشف ذاته إنما يختفي ويتوارى داخل الشخصية. وممثل آخر يلتحم بالشخصية، في مستوي سيكولوجي عميق، غير أننا نعي حضوره، ونشعر بأن هذا الحضور يضاعف ويمدّد فهمنا للشخصية.

شارلي شابلن نموذج للممثل الذي يعمل من خلال سمات مفرطة، مرتبطة بشخصية ما. عندما ابتكر شخصية الصعلوك المتشرد في العام ١٩١٥، والتي لا تشبهه تماماً، لا في الهيئة ولا السلوك، والتي ظلت معه سنوات طويلة دونما تغيير وإن تعرضت للتطوير، فإن الخالق هنا الممثل قد ذاب تماماِ الى حد التلاشي، وبرز المخلوق الشخصية. ان ذات الممثل تختفي كلياً خلف كينونة متخيلة.

لقد بني شابلن شخصيته من الخارج، بأدوات معروفة ومميزة: شارب صغير، قبعة مستديرة، سترة ضيقة جداً، بنطلون فضفاض، حذاء كبير، عصا رفيعة، ومشية متميزة يتمايل فيها كالبطة.

شابلن أصبح كل شخص ولا أحد، إنه الممثل الذي عاش في شخصيته، وبدونها يضيع. إنه لا يستطيع أن يجد ذاته الداخلية، ففي الداخل لا يوجد ما يأوي إليه أو يلوذ به. وهو

مرغم على دمج نفسه في حياة متخيلة ومركّبة. والجمهور بدوره لا يتعرف عليه إلا من خلال شخصيته.. شخصيته – الصعلوك المتشرد – هي الحية، الحاضرة دوماً، أمنا الممثل، كحالة وجود فرداني، فإنه غائب، غير ملحوظ، وغير مدرك.

هناك شخصيات أخري ارتبطت بالممثل أو ارتبط بها على نحو كلي: بيلا لوجوسي مع دراكيولا، جوني ويسمولر مع طرزان على سبيل المثال. لكن مثل هذا الارتباط يشكل عبئاً ثقيلاً على الممثل يصل الى حد المعاناة الحقيقية. فهو من جهة، يحبس نفسه في نمط واحد لا يتغيّر، ويكرر الدور المرة تلو الأخرى في سلسلة من الأفلام. ومن جهة أخري، لا ينسني للمثل التخلص من الشخصية حتى لو أراد ذلك.. وذلك لأسباب اقتصادية بحتة.

عندما أدي الممثل والمخرج الفرنسي جاك تأتي شخصية هولو، أحبها الجمهور كثيراً الى حد المطالبة باستمرار الشخصية، رغم أنها كانت مبتكرة لفيلم واحد فقط، ورغم أن تأتي نفسه أبدي ضجره وتعبه من تأديتها. وعندما تخلص تأتي من هذه الشخصية في العام ١٩٧٣، تأثرت جماهيريته كثيراً لأنه قتل الشخصية التي أحبوها أكثر من حبهم للممثل.

وهناك نموذج آخر، مختلف، للممثل الذي يتحول كلياً، في الشكل والصوت والحركة، ليصبح الشخصية. فالممثل يختفي تماماً، ويكون غير مرئي، لتبرز الشخصية.. إنه الممثل البريطاني إليك جينيس، الذي شبّه أحد النقاد قسمات وجهه بشاشة خالية تنتظر شخصية ما لتعبرها. إنه لا يؤدي الدور فحسب، بل يبدو كمن يهرب إليه، بعد أن يوصد الباب على ذاتيته بإحكام، ليكون الشخصية فقط.

المتفرج، في الغالب، لا يستطيع أن يميّز وجه إليك جينيس بين عشرات الأدوار المختلفة التي يؤديها. وأنت مهما تحدق وتصغي إليه وهو يؤدي دور فاجن في فيلم (أوليفر

تويست. – على سبيل المثال – فإنك لن تعثر أبداً على الممثل إليك جينيس، ذلك لأنه يسلّم نفسه الى الشخصية كلياً والى حد الانغمار.. من خلال المكياج – الذي يغيّر ملامحه تماما – وتقنيات التمثيل في الإلقاء والحركة.

بوجه عام، يمكن تقسيم ممثلي (الشخصية. character الى أولئك الذين يحاولون تأدية تشكيلة من الشخصيات المختلفة، وأولئك الذين بسبب جمود ولا مرونة طرائقهم الخاصة، أو استعدادهم لأن يكونوا نمطيين، يؤدون الشخصية ذاتها على نحو ثابت، غير متغيّر. ومع هؤلاء نحصل على ما نتوقعه منهم عادةً : إننا نسمع الصوت نفسه،ونري النمط نفسه من طريقة التعبير.

في أحوال كثيرة، يصعب تصنيف الممثلين والأدوار. بعض الممثلين الذين يصنفون – عادة –= على أساس أنهم ممثلو (شخصية. كنقيض للممثل أو النجم الذي يكون نفسه دائماً في كل أو أغلب أفلامه هؤلاء لا يفقدون أبداً ذواتهم في الشخصية التي يمثلونها.. كما يفعل أليك جينيس، إن ذواتهم مرئية أو محسوسة بوضوح، و النبرات هي نفسها دائماً، مع ذلك هم يقدمون شخصيات.

جنيفر جاسون لي: (أنا، في الواقع، لست مهتمة بتمثيل ذاتي في الفيلم، إني دائماً استخدم أجزاء من نفسي..

رويرت دوفال: (ثمة دائماً عنصر أو جزء من ذاتكَ في كل دور تؤديه..

ليف أولمان: (حتى عندما أقول لنفسي أنني أجسّد دوراً ما، فأنا لا أستطيع أبداً أن أخفي تماماً من أكون، وما أكون..

وليام هيرت: (أن تمنح نفسك كلياً لما تفعله، لا يعني أن تكون شخصاً آخر. أنا لا أصبح الشخصية بل أؤديها. وأبداً لا أدخل في جلد شخص آخر. إني لا أصبح ذلك الشخص الذي أمثله. هذا نوع من الشيزوفرينيا.. وأنا ممثل ولست انفصامياً..

ايزابيل أدجاني: (عندما أقف أمام الكاميرا، لا أخلع جلدي، ولكنني أضع حياتي كلها جانباً..

ويقول أستاذ التمثيل لي ستراسبرغ: (ليس من الضروري أن يعيش الممثل حياة ومشاعر كائن آخر، ففي كل واحد منا مجموعة منا مجموعة من الحالات تستيقظ فجأة عندما نحتاجها..

ثمة حالة مركّبة تتمثل في مارلون براندو. أدواره الأولى كانت تبدو قريبة جداً من شخصيته الواقعية، من ذاته الخاصة. كانت كشفاً لصورة الذات من خلال تقنيات معينة: فتور، هدوء، كبح الانفعال الخارجي، نوبات انفعالية مفاجئة، حركات رشيقة ومتناسقة، فترات صمت يسودها التأمل.. الخ.

فيما بعد، نلاحظ بأن براندو قد تخلي عن التركيز على إبراز صورة الذات وتحوّل أكثر نحو خلق الشخصية.. حيث الاعتماد على تغيير المظهر الخارجي، والتوكيد على اللكنة والخاصيات المميزة للشخص الذي يمثله، في الحركة والصوت والسمات.. كما في فيلم (الأب الروحي..

وفي بعض الأفلام كما في (آخر تانغو في باريس. – حقق مزيجاً من خلق الشخصية وتمثيل الذات على نحو يصعب خصم الخاصيتين، وبطريقة تتحدي أي تحليل.. فهو يؤدي الشخصية مع الاحتفاظ، على نحو متماثل ومتوازن، بذاتيته.

ثمة نوع من التمثيل يركز حصراً على السلوك التعبيري، ذلك لأن الدور ينفذ الى العصب الحساس في نفس وعقل الممثل الى حد أنه لا يضطر الى القلق بشأن تشخيص السمات وأنماط السلوك.

الممثل، في هذه الحالة، ينغمر مباشرة في دوره، متوجباً عليه فقط أن يركّز على المتطلبات التعبيرية لحالات الفيلم.

عندما يلج الممثل دوره، فإن الاستجابات الفكرية والعاطفية سوف تنبثق من الحياة الداخلية للشخصية وليس من تقنية الممثل أو من الحيل الأخرى التي قد يلجأ إليها. (لا أريد أن أودي الشخصية، بل أن كونها.. هكذا يقول الممثل الذي يدخل الشخصية ليكون هو الشخصية. إنه يكيّف ذاته ويلج الدور ليقطن في الشخصية، وأثناء ذلك يقوم بتحويل نفسه، ليس جسمانيا - كمظهر وانتحال حركي وصوتي - فحسب، بل أيضاً ذهنياً وروحياً، بحيث يبدو مختلقاً تماماً.

عند ممثل من نوع روبرت دي نيرو، يبلغ التحول مداه.. خارجياً جسمانياً وداخلياً روحياً، إذ يمتزج بالشخصية حتى يصبح هو الشخصية. وهو يمتلك طريقة فريدة في الإعداد والتحضير والغوص في أعماق الشخصية. والنتائج التي يتوصل إليها غالباً ما تكون مدهشة ومثيرة وصادقة.

إن دي نيرو، كما يقول الناقد جاك كرول (لا يمنحك الإيقاع التشكيلي، الطيّع والشخصي، للأداء البارع فحسب، بل أيضاً يقدم صدمة التحول، صدمة الإنسلاخ، التي يمكن ان تكون مثيرة أو محركة أو مخيفة...

لا يود، على الأرجح، ممثل يختفي ويتوارى داخل الشخصية مثلما يفعل دي نيرو، عندما ينتحل دوراً فإنه يسكنه كلياً الى حد أن الممثل نفسه يصبح خفياً ولا مرئياً. وهو لا يكشف آلية التحكم في خلقه للشخصية، كما أن تقنيته هي خفية وغير منظورة، والفروقات والتمايزات بين الممثل والدور تصبح غير واضحة وغير مدركة.

في حديث للمخرج هيكتور بابينكو عن أداء ميريل ستريب في فيلمه ironweed، يقول:

(ميريل ممثلة فذة. إنها تخلق شخصيتها عبر بحث عميق وشاق تقوم به بمفردها. الحقيقة أنك تعيش يوماً كاملاً مع امرأة تؤدي شخصيةٍ ما ولا تستطيع أبداً أن تميّز بين الممثلة والشخصية. حتى أنك لا تستطيع أن تتصل بها عبر المستوي العقلاني. بل يتعيّن عليك أن تقترب منها عبر مستوي مختلف. كنت ألمسها كثيراً، كأن أمسك ذراعها أو ألمس كتفها وأهمس في إذنها قائلاً لها ما ينبغي عمله، وكانت هي تستجيب شاعرةً بعدم ارتياح لأنها تكون آنذاك في حالة ذهنية حيث كل شيء يبدو كانتهاك..

هذه الخاصية توجد عند ممثلين آخرين، وإن بدرجات متفاوتة، ومن بينهم دانييل داي لويس الذي قال عنه فيليب كوفمان، مخرج فيلم (خفة الكائن التي لا تحتمل.: (لم يسبق لي العمل مع ممثل قادر أن يغمر نفسه كلياً في الدور مثل دانييل. في الأيام التي لم نكن نصور فيها، كان يأتي الى شقتي ويقضي ساعات وهو يدرس السيناريو وشخصيته مرات ومرات. إن كل ممثل يحاول أن يصبح الشخصية التي يمثلها، أن يتقمصها كلياً، لكن دانييل يمتلك قدرة غريبة على تحويل نفسه، الى حد أنني لم أكن قادراً على التمييز بينه وبين الشخصية..

يقول الناقد هال هينسون:

(ليس هناك ممثل استطاع أن يكشف ذاته، على نحو مباشر وقوي، أكثر من مارلون براندو. في دور بول آخر تانغو في باريس ينزع براندو، كما كان يفعل في السابق، الطبقات الأخيرة من الحيل والأدوات بين الممثل ودوره، ليخلق نوعاً من الواقعية التعبيرية التي هي ذاتية بشكل حاد، لكن رغم ذلك هو يتجاوز الذات، أو الخاص، ليكشف عن العام، براندو لا يستخدم الدور ليمحو ذاتيته الخاصة، مثلما يفعل روبرت دي نيرو. إنه حاضر في الدور ربما الى مدي جديد لم يسبقه إليه أحد، عبر أسلوب خاص ومتميز. براندو يندمج مع الشخصية في مستوي سيكولوجي عميق. وقوته لا تنبع فقط من براعته التقنية وقدراته الفنية، بل أيضاً الطريقة التي يضفي بها على الدور صفة ذاتية بحيث تتشابك وتتناغم تروس ذاتيته الخاصة مع تروس الشخصية: حين يدخل براندو في الدور، فإن هذا الدور ينشط تجربته الخاصة، وتشق قنوات نحو أفكار عاطفية تتقد وتلتهب ما إن تلامس السطح.

في فيلم (آخر تانغو.، براندو يجسّد نفسه في شخصية بول. ويبدو أن المخرج برتولوتشي قد تخيّل الشخصية بوصفها امتداداً لبراندو، والفيلم يعزّز معرفتنا به وشعورنا تجاه ما صار يرمز اليه بالنسبة للمتفرج. إن أجزاء من حياة براندو الخاصة والعامة، بالإضافة الى تداعياته وارتباطه بأدوار سينمائية سابقة، نجدها في شخصية بول.

حين يتذكر بول ما صادفه من إذلال أيام الكلية، فإن التذكر هنا يصبح جزءاً من ماضي براندو وبول في الوقت نفسه. إننا نعي حضور يضاعف ويوسّع فهمنا لشخصية بول. الممثل والشخصية هنا متحدان في نفس الروح.

بيتر مانسو في كتابه (براندو.. سيرة حياة. يتحدث بشيء من التفصيل عن العلاقة بين براندو والمخرج بروتولوتشي أثناء العمل في فيلم (آخر تانغو.:

قبل الشروع في تصوير الفيلم، وقبل أن يقرأ براندو سيناريو الفيلم، طلب براندو من بروتولوتشي أن يتحدث عن الشخصية التي من المفترض أأن يمثلها. بروتولوتشي أمضي نصف الساعة الأولي في وصف الشخصية كما تخيلها ثم توقف على نحو مفاجئ وقال لبراندو: لنتحدث عن أنفسنا.. عن حياتنا وعلاقاتنا العاطفية، عن الجنس.. هذا ما سوف يدور حوله الفيلم.

اللقاء تحوّل الى جلسة تحليل نفسي استمر لمدة أسبوعين، حيث كان برتولوتشي يزور براندو في بيته كل يوم، ويتناقش معه حول حياته الجنسية، وخليفيته العائلية، إضافة الى الأهواء والإستحواذات والهواجس التي اكتشفها كل منهما في الآخر.

لقد استطاع برتولوتشي أن يخترق دفاعات أو حصون براندو المنيعة ليكتشف القوي الخارجة عن السيطرة والتحكم، الأكثر سريّة، والتي لا يعرفها غير أصدقاء براندو المقرّبين. وقد علّق برتولوتشي قائلاً: (ثمة عنصر من العنف الجامح، اللاعقلاني، يوجد بداخله. وإذا استطعت أن تلج عالمه، وتربط ما بين هذا الحدس والعنف، فإنه عندئذ يصبح متّقد الذهن على نحو لا يصدق..

عندما قدم برتولوتشي السيناريو الى براندو لقراءته، أكّد على ضرورة الارتجال في أغلب مشاهد الفيلم. ومن أجل أن يسبر قضايا العزلة واليأس والاستحواذ الجنسي من خلال الشخصية، فقد طلب برتولوتشي من براندو أن يتحدث عن ذكريات طفولته، عن مشاعره تجاه أبيه وأمه، عن تخيلاته الجنسية الأكثر عمقاً. وبراندو، على نحو استثنائي

وملفت للنظر، بدأ منفتحاً وغير متحفظ أمامه، متذكراً سنواته المبكرة في بلدته اليبرتيفيل التي ولد فيها، صرامة وتزمت والده، إفراط أمه في تعاطي الكحول.

وبرتولوتشي كان يصغي باهتمام، والعديد من التفاصيل التي ذكرها براندو وجدت طريقها الى الفيلم. وقال برتولوتشي: (لقد أردت منه أن يسني شخصية بول ويتذكر نفسه وما يوجد بداخله. بالنسبة اليه، كان ذلك بمثابة منهج جديد تماماً. كان مفتوناً بالمجازفة، وفي الوقت نفسه، كان خائفاً من انتهاك خصوصيته. لقد كان رائعاً وشخصياً، كنت دائماً أقع في غرام المثلين والممثلات.. خصوصاً براندو..

بعد أسبوعين من الجلسات اليومية، وافق براندو أن يمثل في القيام دون حتى أن يقرأ السيناريو، الذي كان موضوعاً على منضدته دون أن يُمس، منذ اللقاء الأول بينهما.

أثناء تصوير الفيلم، كان برتولوتشي أشبه بالطبيب النفساني الذي يرغب من ممثله أن يرتاد ويسبر ذاته. كان يريد منه أن يتتقي من مخزونه العاطفي، وعلي نحو تلقائي، يعيد خلق اللحظات المخبوءة، الخفية، لكي يوصل المأزق الوجودي للبطل، وألمه النفسي – الجنسي. وبهذه الطريقة، استطاع برتولوتشي أن يستل من مارلون براندو أصدق أداء له منذ فيلم ON THE Waterfront.

إن اهتمام برتولوتشي بالارتجال جعله يتيح لبراندو حرية التجريب والاختبار. ونتيجة انخراطهما المشترك في التحليل النفسي، فقد كان برتولوتشي بحيث براندو على فعل ما لم يفعله أبداً من قبل: مواجهة، والتعبير عن مخزونه العميق من الألم والغضب.

في مشهد المونولوج الذي يلقيه أمام جثة زوجته المنتحرة، رأي برتولوتشي أعماقاً جديدة واستثنائية. المشهد، كما هو مكتوب في السيناريو، كان موجعاً ومحركاً للمشاعر على نحو

صادق. لكن براندو أضاف الى المشهد ألمه الخاص. فقد تذكر موت أمه التي حاولت الانتحار ذات مرة. لقد فرح براندو، في هذا المشهد، حبه وحزنه وغضبه وإحساسه بالخيانة. كان هناك تماثل مدهش بين مشاعر الشخصية تجاه زوجته ومشاعر براندو المتضاربة تجاه أمه. وكان هذا يتوافق مع ما يريده المخرج من ممثله، إذ يقول برتولوتشي: (عوضاً عن الدخول في الشخصية، فقد طلبت منه أن يركّب ذاته على الشخصية. لم أطلب منه شيئاً غير أن يكون نفسه..

إن كل تجارب براندو الحياتية انتقلت الى الفيلم. إنه براندو، وليس بول، الذي يتحدث عن نفسه، ومن خلال شخصية بول، كان يعبّر عن علاقته بأمه وأبيه وأبنائه وأصدقائه والنساء اللواتي أحبهن.

شيئاً فشيئاً منح براندو الفيلم كثافة وقوة لم يكن يتنبأ بها أحد، صار منغرساً تماماً في دوره، وأحياناً كان من ال صعب فصله عن شخصيته.

برتولوتشي كان يستحث براندو، بشدة وبقسوة، قبل تصوير المونولوج الذي يبوح فيه بماضيه ثم ينتحب بمرارة. لقد طلب منه أن يمضي مباشرة نحو اللب الفرويدي بذكرياته عن والديه.

في الليلة التي سبقت يوم التصوير، أبدي براندو تخوفه من المشهد، وارتاب في قدرته على التعبير بصدق وبعمق عن مشاعر ذاتية كهذه أمام الكاميرا، وأن مثل هذا البوح يقتضي شجاعة بالغة، وهو لا يعرف كيف ينفذ ذلك.

وعندما قال له برتولوتشي: (فكر في ذلك الكابوس الذي أخبرتني عنه بشأن أطفالك.. حدّق براندو فيه بغضب شديد، حتى أن برتولوتشي شعر بالخوف.. (لوحة ظننت بأنه

سوف يقتلني.. لقد طلبت منه أن ينتهك ذاته الحميمة.. وكاد برتولوتشي أن يتراجع لولا أن براندو استدار معطياً ظهره له، مغمغماً: (حسناً، سوف أنفذ ما تريده..

في اليوم التالي، وأمام الكاميرا، ارتجل براندو مونولوجه الطويل، بصوت متقطع ومتلكئ، عن أبيه السكير، العنيف، الداعر، وإذلاله له، عن أمه الشاعرية، والتي كانت تفرط في الشراب الى حد أنهم ألقوا القبض عليها ذات مرة عندما خرجت عارية تماماً.

كن بوحاً صادقاً وصريحاً، لكنه كان أيضاً موجعاً الى درجة أنه، عندما أنهى مونولوجه، نهض ووجّه الى برتولوتش نظرة رهيبة، غريبة، ثم غادر دون أن ينبس، وقد علّق برتولوتشي على تلك اللحظة قائلاً: (لقد تكون لدي إحساس بأنه سوف لن يعود الى الموقع في اليوم التالي.. أظن أنه شعر برعب شديد، وبافتتان أيضاً، من تطفلنا على خصوصيته..

لكن براندو عاد في اليوم التالي، على الرغم من الألم النفسي الحاد الذي سبّبه الارتجال. وبعد الانتهاء من تصوير الفيلم، صرح براندو بأن برتولوتشي أرغمه على التمادي أكثر مما ينبغي، وقال: (سوف لن أعمل أبداً في فيلم كهذا. لأول مرة في حياتي أشعر بانتهاك للجزء الأعمق من ذاتي..

وقد كتبت الناقدة بولين كايل عن أداء براندو في هذا الفيلم، قائلة: (لقد حفر براندو عميقاً في ذاته، والتحم بالدور بطريقة لا يقدر عليها أي ممثل آخر. براندو، من خلال هذا الدور، بلغ بعداً جديداً في التمثيل السينمائي..

أشرنا، في موضع سابق، الى أن ثمة ممثلين لا يكتفون بقبول الدور المرسوم كما هو في النص، بل يحللون الشخصية من مختلف جوانبها، ويحاولون فهم واكتشاف منبعها،

ماضيها، خلفيتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، لغتها، حياتها العائلية، أسلوب حياتها، نوعية الملابس التي ترتديها، الأشياء التي تقتنيها، الأماكن التي ترتادها، حركاتها الميزة، طريقتها في الكلام، وجهات نظرها في أور عديدة، رغباتها، مخاوفها، دوافعها.

إنهم يقومون، قبل شهور من التصوير، بإجراء بحوث طويلة وشاقة في خلفية وطبيعة وسلوك وعلاقات الشخصية، ودراسة أشكالها الجسمانية وإيماءاتها وأصواتها. ويوجهون عنايتهم الى أصغر وأدق مظاهر الشخصية، ويطرحون الكثير من الأسئلة حول مختلف هذه المظاهر للوصول الى دواخل وأعماق الشخصية.

لكل ممثل طريقته الخاصة في التحضير للدور، وإعداد نفسه لتجسيد الشخصية وفق متطلبات الدور:

مارلون براندو، كجزء من تحضيره لدوره في أول أفلامه The Men ١٩٥٠، أمضي ثلاثة أسابيع في جناح مستشفي خاص بالمعاقين والمشلولين.، حسب ما يقول مخرج الفيلم فرد زينيمان: لقد عاش مع أولئك المرضي بحيث لم يكتف بمحاكاة حركاتهم فحسب، بل تمكن من فهمهم على نحو عميق جداً حتى صاروا مولعين به. لقد تعلم كيف يتماهى مع مشاكلهم، وهذا ساعده في تقديم أداء ممتاز.

ومن أجل دوره في فيلم ON The Waterfront، تدرب براندو على الملاكمة على يد ملاكم معتزل.

مونتجومري كليفت، من أجل دوره كجندي في فيلم Young Lions إتبع نظام (ريجيم.

قاس، وأنقص وزنه حتى بدا نحيلاً جداً.

آل باشينو، من أجل دوره في Panic in Needle Park، حيث يؤدي شخصية متعاطي ومروّج للمخدرات، إلتقى بعدد من المدمنين ليدرس سلوكهم ومشاعرهم وأفكارهم.

ومن أجل دوره في (الأب الروحي. إلتقى سراً بعدد من رجال المافيا، ومن أجل دوره في (سربيكو. أمضي عدة أيام مع الشخصية الحقيقية التي يمثلها.. الشرطي الذي وشي بزملائه في حملة لمكافحة الفساد في أوساط الشرطة. ومن أجل دوره في فيلم (العدالة فوق الجميع. عمل مع عدد من المحامين في قضايا متنوعة.

ميكي رورني، من أجل دوره كشرطي عنيف يسعى الى تطهير الحي الصيني من رجال العصابات في فيلم The Year of The Dragon، المستمد من تجارب الشرطي ستانلي وايت، فقد رافق رجال الشرطة في دورياتها ومداهماتها. ويقول ميكي: (لقد أمضيت ثلاثة شهور مع ستانلي وايت، رئيس قسم الشرطة في لوس أنجيليس، ومعه شهدت قضية جنائية حقيقية. كان يتصل بي في الثالثة أو الرابعة صباحاً، فأذهب الى موقع الجريمة لأراقب الطريقة التي يتصرف بها. بعد الجريمة السابعة، صرت معتاداً على رؤية تلك الحوادث. الشيء الوحيد الذي لم أستطع احتماله هو عمليات تشريح الجثث حيث الاستخفاف التام بالروح البشرية..

ميريل ستريب تتحول جسمانياً بزيادة أو تخفيف وزنها، وتسعي اي إتقان اللهجة أو اللكنة التي تتحدث بها الشخصية، إضافة الى قراءة كل ما يتعلق بالشخصية إذا كانت واقعية وبمرحلتها.

بن كينجسلي، الذي أدي شخصية غاندي بصدق وإقناع، يقول: (أمضيت تسعة أسابيع في الهند قبل الشروع في التصوير، وقبل وصول العاملين في الفيلم. كان يتعيّن على أن أبدو مثل الهنود، فالمكياج سوف لن يبدو مقنعاً بالنسبة للون البشرة، إضافة الى أن غاندي لم يكن يرتدي غير مئزر. والمعضلة الأخرى كانت الوزن. كان لا بد من إنقاص وزني، لذا اعتمدت نظاماً غذائياً صارماً يعتمد كلياً على الخضروات. وكان يتعيّن على أيضاً أن أخفض حوالي ٧١ رطلاً من وزني لأجسّد حالة غاندي الجسمانية في الفترات التي يصوم فيها عن الأكل ويكتفي بشرب الماء الممزوج بالليمون. ومن أجل التحضير للدور، قرأت كل ما عثرت عليه من كتب عن حياة غاندي، ولحسن الحظ توفرت لدي الكثير من الكتب عنه، إضافة الى كتاباته الخاصة والجرائد التي نشر فيها مقالاته.

الممثل الإيطالي جيان ماريا فولونتي يقول: (بوجه عام، أنا أطوّر شخصياتي على غرار المحقق الذي يجمع كل الوثائق الممكنة عن القضية التي تثير اهتمامه. إن تحضيري، إذن، يتم على المستوي الصحفي أكثر من الدرامي، واستخدم المادة ذاتها التي يجمعها الكاتب ويوظفها لبناء موضوعه. لقد اتبعت هذا المنهج، على سبيل المثال، في خلق شخصية مفتش الشرطة في فيلم التحقيق مع مواطن فوق الشبهات.. طريقة مشيته، مواقفه، لغته، وحتى الطريقة التي يمشط بها شعره والتي تتوافق مع عادة معينة في إيطاليا، المرحلة التالية هي نوع من التحضير النقدي، التحليلي، للشخصية، لسيكولوجيتها، لتحديد الموقف العام الذي يجب أن اتخذه في الفيلم. بعدئذ تأتي العلاقة الجدلية الطبيعية بين الممثل والمخرج.. نجلس معاً ونتحدث حتى نصل الى رؤية مشتركة للمعضلة التي نريد حلها، ومن المفهوم أن الكلمة الأخيرة هي للمخرج دائماً.

تيموثي هوتون، من أجل دوره في أول أفلامه ordinary ١٩٨٠، قام بزيارات عديدة لمختلف المصحات النفسية الخاصة بالشباب.. وكانت تجربة مروّعة– على حد تعبيره – لكنها ساعدته في فهم المشاكل التي تواجهها شخصيته في الفيلم. ومن أجل دوره كطالب في كلية حربية، في فيلم Taps، حلق شعر رأسه وأمضي شهرين في أكاديمية عسكرية، حيث صور الفيلم، متبعاً التعاليم العسكرية في التدريب والسلوك والانضباط اليومي، كما قرأ الكثير من الكتب عن الحياة العسكرية. ومن أجل دوره كمتخصص في الأنثروبولوجيا، في فيلم iceman، فقد شارك في دورة دراسية في الأنثروبولوجيا، وتعلم التكلم بإحدى لغات الإسكيمو. ومن أجل دوره كجاسوس أمريكي يعمل لصالح السوفييت في فيلم The Snowman The Falcon and، قرأ الكثير عن القضية وعن الشخصية الواقعية التي يؤديها، وزار الجاسوس الذي كان تحت حراسة مشددة في السجن الفيدرالي ليطلع على وجهات نظره، كما أمضي شهرين وهو يدرس ويتعلم كيفية تدريب الصقور.

الممثل الألماني برونو جانز أدي في فيلم (سكين في الرأس. شخصية رجل يصاب برصاصة في رأسه فيفقد القدرة على النطق والتذكر، ويبدأ من الصغر في محاولة تعلم اللغة والحركة والتعرف على الأشياء. يقول برونو جانز: (أمضيت أسبوعين في مستشفي بيمونيخ وأنا أرصد ١٨ مريضاً جميعهم كانوا يعانون من السكتة الدماغية. فكرت بأنه لا يتعيّن على أن أخترع شيئاً، وأن على ببساطة أن ألاحظ وأرصد كيف يتحرك هؤلاء الأشخاص، وما الذي يجري أثناء دروس اللغة، وكيف يتحدث بعضهم الى بعض.

من أجل دورها في فيلم (فرانسيس.، التي أدت فيه شخصية فرانسيس فارمر، الممثلة التي برزت في الثلاثينات من القرن الماضي، قامت جيسيكا لانج بالتحضير للدور قبل ستة أشهر من البدء في تصوير الفيلم، حيث شاهدت كل أفلام فرانسس، وقرأت كل ما كتب عنها أو عن تلك المرحلة ليساعده ذلك في الاقتراب أكثر من حقيقة الشخصية.

يتم روبنز، من أجل دوره كسجين في فيلم The Shawshank Redemption، وجد أنه من الضروري القيام ببحوث عديدة من ضمنها قضاء بعض الوقت، وعلي نحو طوعي، في الحبس الانفرادي.. يقول تيم. (مفتاح تمثيل هو المخيلة الخصبة. والسبب الأساسي الذي جعلني ألجأ الى الحبس الانفرادي هو أن أغذّي تلك المخيلة، وأمنح نفسي مفاتيح لمعرفة هذا الرجل الذي أمثله. أنا لا أزعم بأن تجربتي في الحبس كانت مدمرة نفسياً أو مقلقة بعمق، فقد كنت أعرف دائماً أنني سوف أخرج وقتما أشاء. كنت هناك كراصد.. لأسمع الأصوات وما يقوله الأفراد هناك، ولكي أحصل على الإحساس بالمكان.

جلين كلوز، تقول عن دورها في فيلم Fatal Attraction: (لم أكن أريد أن تكون لدي أفكار متصورة سلفاً بشأن ما سوف تفعله الشخصية في مشاهد معينة. لقد قمت ببحث واسع وعميق مع الأطباء النفسانيين عن سلوك الشخصية وما قد يخطر في ذهنها على مستوي الوعي وما دون الوعي. أظن أن أحد التحديات الكبيرة في الفيلم هو أن هناك العديد من الوسائل الفعالة لتنفيذ المشهد، وكلما جعلت نفسك منفتحاً أكثر، باحثاً أكثر، سيمتلك المخرج ذخيرة أكبر عندما يبدأ العمل في المونتاج..

دانييل داي لويس، من أجل دوره في فيلم (قدمي اليسر(، حيث أدي شخصية الكاتب الايرلندي المعوق كريستي براون، أمضي ثمانية أسابيع في مستشفي للمعاقين، حيث كان يراقب المرضي وهم يحاولون قهر المشاكل المفروضة عليهم من جراء إصابتهم بالشلل المخي. كما تعلّم الكتابة والرسم بقدمه اليسرى.

جاري أولدمان، من أجل دوره في فيلم (دراكيولا.، تدرّب على المبارزة بالسيف وأراد أن يوجد للشخصية لكنة مميزة بالتعاون مع مدرس متخصص في اللغات. ومن أجل دور لي هافي أوزوالد، المتهم باغتيال جون كينيدي، في فيلم JFK، أمضي ثلاثة أسابيع مع مدرس لغة روسية.

جنيفر جاسو لي، من أجل دورها في فيلم Single White Female أمضت شهوراً وهي تجري لقاءات مع أطباء ومرضي في المصحات النفسية.

جوني ديب، الذي أدي شخصية جو بيستوني في فيلم (دوني براسكو.، وهي شخصية واقعية، من أجل معايشة هذا الدور – يميل المباحث الفيدرالية الذي إندس وسط المافيا كأحد أفرادها لتفكيك الحلقة الإجرامية والإيقاع بهم – قام جوني ديب بالاتصال برجال المافيا، والانخراط في أوساطهم، لدراسة سلوكهم وأساليب حياتهم. كذلك أمضي وقتاً طويلاً مع بيستوني نفسه.

في السينما العربية نجد قلة من المثلين والممثلات الذين يلجأون الى التحضير لأدوارهم، مثل فاتن حمامه، أحمد زكي، نور الشريف. ففي حالة فاتن حمامه، نعلم بأنها عاشت يوماً مع بائعات اليانصيب من أجل دورها في فيلم (اليتيمتان.. و،من أجل دور الفتاة الريفية

في (دعاء الكروان. إنتقلت الى الفيوم لتعيش في العشش كما البطلة. كذلك عاشت أياماً مع عمال التراحيل من أجل دورها في (الحرام..

تقول فاتن حمامه: (أحب الشخصية التي تجعلني أبحث وأنقّب وأدرس وأعايش، وأبذل جهداً مضاعفاً في الأداء. أما إذا مثلت شخصية سيرة مجتمع أو أم عصرية فهذا ليس صعباً لأني أعايشه أو أعيش فيه بالفعل، ولذا أعتمد فقط على توصيل الإحساس بالشخصية التي أمثلها الى المتفرج..

القائمة تطول، وما ذكرناه مجرد أمثلة لتوضيح الأساليب والطرائق المختلفة والمتنوعة التي يتبعها كل ممثل في التحضير لدوره في سبيل إعطاء مصداقية وموثوقية للشخصيات التي يجسدها على الشاشة.

يقيناً لا يوجد ممثل يهيئ نفسه ويحولها، ويقوم بسلسلة شاقة من البحث والتحضير لأي دور، على نحو دؤوب، وصارم أحياناً، مثلما يفعل روبرت دي نيرو.

قلة من الممثلين لديهم الاستعداد والقابلية، عبر التفاني والتكريس والإعتناء، على تجاوز الذات وبذل الجهود المضنية، مثلما يفعل دي نيرو، في سبيل الاقتراب الجسماني والذهني من أية شخصية يؤديها. فمن أجل تقمص شخصية ما، يضحّي بمظهره الخارجي ويخضع نفسه للتحوّل. إنه يسكن الشخصية كلياً الى الدرجة التي يختفي فيها الممثل ويصبح خفياً ولا مرئياً، تاركاً للشخصية حرية احتلاله وامتلاكه. يصير هو الشخصية التي يؤديها، منتحلاً بذلك كل خواصها وطبائعها وتصرفاتها وحركاتها ولغتها، سواء أكانت واقعية أم متخيلة. إنه يكرّس كل وقته - قبل التصوير - لتحليل الشخصية، ودراسة واستيعاب كل ما يتصل بها: الوضع الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، المهنة، الأدوات، اللهجات

والنبرات، المواقع، الملابس، المظهر، كل التفاصيل، حتى الصغيرة والتي تبدو غير ذات أهمية، تخضع للمعاينة والدراسة.

يقول دي نيرو: (البحث الذي أقوم به باستمرار هو أكثر مشقة من التمثيل، ويستغرق وقتاً أطول، لكن ذلك يستحق العناء بالتأكيد. لا أعرف ما الذي يتعيّن على أن أفعله لو قبلت دوراً لا يتطلب بحثاً وتحضيراً، بل يحتاج مني فقط أن أخطو نحوه وأكون الشخصية..

إن ما يجريه من بحوث ودراسات في الشخصيات التي يؤديها هي ظاهرة بحد ذاتها في عالم التمثيل السينمائي، ويبرر دي نيرو ذلك بقوله:

(لا شيء أكثر إزعاجاً، بالنسبة لي، من مشاهدة ممثل وهو يؤدي من خلال أناه ego أو يمثل ذاته. بعض نجوم الأمس كانوا رائعين لكنهم كانوا يضفون سمات رومانسية على أدائهم. أنا أريد أن أجعل الأشياء متماسكة وحقيقية، وأن أحطم الوهم الذي تخلقه الأفلام. ليس ثمة ما هو أكثر تهكمية أو غرابة أو تناقضاً من الحياة نفسها. ما أحاول أن أفعله هو أن أجعل الأشياء واضحة وصادقة قدر الإمكان.

لقد كان دي نيرو يهتم بالإعداد والتحضير للدور منذ بداياته. يقول المخرج بريان دي بالما، الذي أخرج أفلام دي نيرو الثلاثة الأولى:

(ذات مرة، ونحن نعمل في فيلم Greetings، جاء الى الموقع لتصوير أحد المشاهد، فلم أستطع التعرّف عليه. كان دوره يقتضي أن يختفي بعد التحاقه بالجيش ثم يعود ثانية. لم يكن ذلك بسبب المكياج والملابس فقط، بل أكثر من ذلك.. لقد سكن داخل الشخصية وأصبح مختلفاً جسمانياً.

ومن أجل دوره الثانوي في Bllody Mama ١٩٦٨، الذي يؤدي فيه دور الشاب السادي المتعاطي للمخدرات، انتقل بسيارته القديمة الى أركنساس ليسجل - على أشرطة - أنماط الكلام هناك. كم أنقص حوالي ٣٠ رطلاً من وزنه خلال ثلاثة شهور بحيث بدا نحيفاً جداً.

ومن أجل دوره كلاعب بيسبول على وشك الموت بسبب إصابته بمرض لا شفاء منه في فيلم Bang The drum Slowly ١٩٧٢ فقد ذهب الى جورجيا، وقام بتسجيل محادثات السكان المحليين لالتقاط اللكنة والنبرة، وأمضى أسابيع وهو يرصد تقنيات لاعبي البيسبول، كما أتقن مظاهر عديدة من لعبة البيسبول التي تدرب عليها. كذلك أرغم نفسه على مضغ التبغ، وهي العادة التي كان يمقتها لكنه وجد بأنها ضرورية.

وعن هذا الدور، يقول دي نيرو: (أظن أن الطريقة التي تبدو فيها، من حيث الهيئة والمظهر، تتصل كثيراً بطريقتك في الأداء. لهذا السبب أبدأ بالبحث عن مظهر الشخصية. عندما أسند الى هذا الدور، ذهبت الى بلدة صغيرة في جورجيا، حاملاً معي جهاز التسجيل. وهناك وجدت متجراً قديماً منه اشتريت ملابس من النوعية التي قد يرتديها شخص مثل الذي أمثله. ثم بدأت أعاين طريقته في الكلام. أهالي البلدة كانوا في غاية اللطف، ولم يمانعوا من محاكاتي لطريقتهم في الكلام بل ساعدوني في ذلك، وراجعوا معي السيناريو كله. ثم رحت أراقب السمات التي بإمكاني توظيفها. بعد فترة بدأت أتحرك وأشعر مثل الشخصية. وحين عدت، أخذت أتدرب على لعبة البيسبول لمدة شهر تقريباً، كما حرصت على مشاهدة مباريات البيسبول في التلفزيون ومراقبة اللاعبين..

ومن أجل دوره في (الأب الروحي - الجزء الثاني. ذهب الى جنوب إيطاليا وتعلم اللهجه الصقلية. كذلك درس وتأمل أداء مارلون براندو في الجزء الأول، بما أنه يؤدي شخصية ذاتها وهو شاب.

يقول دي نيرو: (قبل تسعة أشهر من تصوير الفيلم، ذهبت الى صقلية لملاحظة الناس ورصد سلوكهم، حركات أجسادهم، تعابير وجوههم، وطريقتهم في الكلام. كنت أسجل المحادثات الاعتيادية، التي تدور حولي، لكي أدرسها ليلاً في غرفتي بالفندق. وأعتقد أن الأمر كان يستحق هذا العناء، فأنت كممثل تسعي الى تكثيف وإضاءة سلوك الشخصية، لكن في الوقت نفسه، ينبغي أن تجلها مثيرة للاهتمام..

ومن أجل دوره في فيلم (سائق التاكسي. حصل على رخصة لقيادة سيارة الأجرة، وأمضي أسبوعين وهو يسوق السيارة في شوارع نيويورك، وقد نجح في إخفاء هويته.

ويقال أن أحداً لم يتعرّف عليه غير ممثل منحه بقشيشاً معتقداً أنه يمر بأوقات عصيبة. ومرةً أعطته إحدى المومسات بقشيشاً لأنه أقل سائقي الأجرة ثرثرةً.

يقول دي نيرو: (يجب أن تواظب على التدريب والممارسة، وهذا متعب جداً، لكنك إذا لم تفعل ذلك فإنك لن تعرف مادتك، ولن تظهر بشكل طبيعي. الناس لا ينظرون الى الممثلين بجدية، وهذا الخطأ يعود - جزئياً - الى الممثلين أنفسهم الذين لا يفعلون غير تمثيل النمط، والاقتراب من النموذج دون التعمق فيه. يجب أن تصبح جسمانياً وذهنياً، ذلك الشخص الذي تصوره.. أن تتحوّل فيه وتسكنه.

ون أجل دوره في فيلم (نيويورك نيويورك. تعلّم العزف على آلة الساكسفون، بطريقة استحواذية، وأجاد العزف بطبيعية مدهشة بحيث صارت الآلة جزءاً منه..

يقول دي نيرو: (لا يمكنني أن أكون في براعة ذلك العازف، الذي أمضي سنوات طويلة من حياته وهو يعزف وينمّي موهبته ويصقله، لكنني أستطيع أن أخلق الإيهام بالعزف.. والذي هو عملي كممثل. إن طريقة التعبير الموسيقية تشبه كثيراً إيقاع وطريقة تعبير الممثل. وحين كنت أودي العزف المنفرد، كنت أشعر بتحكم تام. إنه شيء معقد لكنني تدربت كثيراً.

ومن أجل دوره في فيلم The Deer hunter ستة أسابيع يسجل أنماط الكلام ويدوّن أسلوب حياة عمال مصنع الصلب..

يقول دي نيرو: (لقد تحدثت معهم، شربت وأكلت معهم، ولعبت معهم البلياردو. كنت أحاول أن أكون مثل أي عامل منهم، حتى أنني أردت أن أعمل في المصنع لكنهم لم يدعوني أفعل ذلك. إنك هنا تمارس أسلوب حياة الشخص. وكممثل، يتعيّن عليك أن تصبح ذلك الشخص الذي تمثّله..

ومن أجل دوره في فيلم (ملك الكوميديا! أمضي شهوراً وهو يرتاد النوادي الليلية لمشاهدة ودراسة أساليب الهزليين الذين يرفّهون عن الرواد بإلقاء النكت والدعابات والتعليقات المضحكة. كان يتأمل ويدرس إيقاعاتهم في الإلقاء، وفي الإيماءات.

ومن أجل دوره في فيلم Raging Bull، تدرّب شهوراً على الملاكمة على يد الملاكم السابق جاك لاموتا، الذي يمثل شخصية في الفيلم، وسجّل لقاءات معه ومع عائلته ومنافسيه. وعندما تطلب منه الدور أن يكون سميناً، في الجزء الأخير من الفيلم، ضاعف دي نيرو من وزنه ٦٠ رطلاً.

وفيما يتعلق بدوره في فيلم Midnight Run، يقول دي نيرو: (التقيت بعدد من صائدي المكافآت المعروفين في أمريكا والذين مهمتهم ملاحقة المطلوبين الى العدالة وتسليمهم الى السلطات لقاء مكافأة مالية. لقد خرجت معهم أثناء تأديتهم مهماتهم. كما أمضيت بعض الوقت مع رجال التحري أيضاً. كنا نقضي وقتاً طويلاً في انتظار اللحظات الدراماتيكية والتي هي قليلة وفي فترات متباعدة. إن عمل هؤلاء محفوف بالمخاطر، لكننا أنا والمخرج مارتن بريست – عايشنا خطراً أكبر مع الشرطة حين رافقناهم أثناء مداهمة وكر يستخدم في ترويج المخدرات. كسروا الباب واقتحموا المكان. الذين بالداخل هربوا من النوافذ. ونحن كنا في الخلفية بسترات واقية من الرصاص، وورقة موقعة منا تحلّ الشطرة من تبعة حدوث أي مكروه لنا.

من أجل دوره الثانوي في The Untouchable زاد من وزنه ٢٥ رطلاً، وشاهد الأشرطة الإخبارية التي تصور رجل العصابات آل كابوني وقرأ ما كتب عنه.

يقول دي نيرو: (بإمكانك أن تحصل على الكثير من خلال مطالعتك للصور الفوتوغرافية التي التقطت لآل كابوني. لقد شاهدت كل الأفلام التي صُنعت عنه، وبعد ذلك أديت الشخصية اعتمادا على حدسي، المعروف عن كابوني أنه ان عنيفاً وضخماً، لذا فقد كان على أن أزيد وزني. كان بإمكاني الإيحاء بالضخامة أو السمنة من خلال الملابس، لكنن ماذا عن وجهي؟

وعن دوره في Angel Heart، يقول المخرج ألان باركر:

(دي نيرو لم يترك مظهراً من الشخصية دون أن يختبره ويدرسه بدقة، من الشكل الخارجي الأظافر، العينين، الشعر الى تفاصيل الشخصية الأخرى. إن اقترابه من الشخصية كان

جسمانياً وفكرياً معاً، لم ألتق في حياتي بممثل يكرّس نفسه للدور مثلما يفعل دي نيرو.. رغم أن دوره كان صغيراً..

ومن أجل التحضير لدور المريض المصاب بمرض نادر يتصل بالجهاز العصبي ويجعله في حالة إغماء تخشبي، في فيلم Awakkenings، إلتقي دي نيرو بعددٍ من أولئك الذين تم إنقاذهم من ذلك المرض. وعندما علم بأن هناك تسعة أشخاص في لندن لا يزالون يعانون من المرض نفسه، فق سافر الى لندن على نفقته الخاصة، وأمضي أياماً معهم وهو يرصدهم في حالات النوم واليقظة والجمود، والانقطاع عن الحركة والفعل والكلام، محاولاً أن يخترق أذواقهم ليسبر مشاعرهم المستعصية على الإمساك والفهم.

يقول دي نيرو: (لا أستطيع أن أزيّف التمثيل. أعرف أن الأفلام تتعامل مع الوهم، والقانون الأول هو أن تتظاهر بالتمثيل، لكنني شخصياً لا أستطيع أن أفعل ذلك. لدي فضول وحب استطلاع. وأرغب في التعامل مع كل مظاهر وأوجه الشخصية..

ليس كل ممثل يلجأ الى التحضير والبحث بالطريقة التي يفعلها دي نيرو وآخرون، فثمة ممثلون يجسدون الشخصيات بطريقة مباشرة وغير معقدة، مع ذلك نحس بالصدق في أدائهم، ويظهرون قدرة عالية على فهم الشخصية وتوصيلها ببراعة وإقناع.

وآخرون يعايشون الأدوار لكن دون القيام بتحريات أو عمليات استقصاء سيكولوجي بشأن الشخصيات، بل يعتمدون على الخبرة والغريزة والحدس.

جيرمي آيرونز: (أنا لا أحضّر للدور، إنما أحاول أن أجنّحه، أن أساعده على التحليق. أحاول أن أعرف الكثير عن الشخصية وعن المرحلة..

لينو فينتتورا: (أنا لا أحضّر للدور على الإطلاق. إني أقرأ السيناريو ملياً، وإذا أعجبتني القصة ووجدت خيطاً من التماثل مع الشخصية، فهذا يكون كافياً. لست بحاجة الى من ذلك التعامل، أو الاتصال السيكولوجي الغامض، لتأدية دور ما. لا أشعر بالحاجة الى ذلك النوع من التحضير. إذا لم أجد تماثلاً مع الشخصية فإن أحداً لن يستطيع إقناعي بتأديتها حتى لو دفع لي مبالغ طائلة.

سيتفانيا ساندريللي: (أميل الى إعادة خلق ما يتخيله الآخرون عني، وأحاول أن أعيش كل دور مع المخرج. هذا ليس تحضيراً سيكولوجياً على طريقة روبرت دي نيرو. من المضجر بالنسبة لي أن أقول بتحريات، أو عملية استقصاء، بشأن الشخصية التي أمثلها..

أوجو تونيازي: (أحب آن تمضي شخصياتي الى الحد الأقصى. إني لا أقوم بتحضيرات أكاديمية من أجل الدور، بل ألج نفسيه شخصياتي بسهولة.. جسمانياً وغريزياً..

مارشيلو ماستروياني: (الممثل، بطبيعته، مخلوق عجيب. إنه قادر على تغيير ذواته وانتحال شخصياته مختلفة. إذا لم تكن تعرف كيف تفعل ذلك، فمن الأفضل أن تغيّر مهنتك. أظن أنه من المضحك الاعتقاد بأنك، لكي تؤدي دور ملاكم أو سائق تاكسي، يجب أن تقضي شهوراً طويلة حياة السائق أو الملاكم. هل يتعين على الممثل، لكي يؤدي دور رجل مجنون، أن يذهب الى مصح عقلي لدراسة الشخصية المضطربة عقلياً؟ أنا لا أؤمن بهذه الطريقة، لا أميل إليها، أنها تبدو أشبه بالمحاكاة. إذا كانت الشخصية تتسم بالجنون، فسوف يتبدى ذلك للعيان، والشخصية ستكون قادرة على استخدامي.. سأكون الوسيلة التي من خلالها تعبّر الشخصية عن جنونها. ألا توجد بداخلنا جميعاً مسحة طفيفة من الجنون؟.

جان لوي ترينتينان: (لتأدية شخصية المحقق في فيلم Z، رحت أفكر في الشخصية، وأحاول أن أكونها عبر التفاصيل الصغيرة والدقيقة في حياتي اليومية. في الصباح، حين أنظف أسناني بالفرشاة، أتساءل كيف ينظف المحقق أسنانه. وعندما أجلس الى المائدة لتناول الغداء، أتساءل كيف يأكل المحقق تفاحة. إني أحاول أن أجد الشخصية في تعدّد التفاصيل المادية والجسمانية. وأنا لا أحضّر للحالات المحددة التي سوف أديها أثناء التصوير. أريد أن أكون منفتحاً تماماً على توجيهات المخرج حين أصل الى الموقع. إني لا أرغب في امتلاك أي أفكار مسبقة.

ليف أولمان: (عاطفياً، أنا لا أحضّر للدور. إني أفكر فحسب في ما أرغب في عرضه، لأنني أشعر بأن أغلب العواطف التي يتعيّن على إظهارها قد اختبرتها من قبل. بالاعتماد على التجربة الواقعية، أستطيع التعبير عن أي إحساس أو عاطفة..

أما أنتوني هوبكنز، فبالرغم من أنه يحرص على الإحاطة بمختلف جوانب الشخصية من خلال قراءة كل الكتب المتعلقة بالشخصية، إذا كانت واقعية، كما فعل من أجل دوره في فيلم (نيكسون.، حيث أمضي وقتاً طويلاً في مشاهدة الأشرطة الوثائقية عن الرئيس الأمريكي، وقراءة العديد من الكتب عنه، وإجرائه لسلسلة من اللقاءات مع أولئك الذين عرفوا نيكسون عن قرب، إضافة الى استعانته بمدرب صوت لإتقان اللكنة والنبرات، إلا أنه يقول: (عادة لا أقوم بالتحضير للدور بهذه الطريقة، بل أكتفي بقراءة السيناريو، أحفظ الحوارات، ثم أنفذ الدور..

ومع أن المخرج والممثل رومان بولانسكي لا يعارض التحضير، إلا أنه يميل الى البدائل الأخرى التي تساهم في خلق البناء العاطفي من خلال الأفعال المادية.

يقول بولانسكي: (الإعداد والتحضير المكثف والمجهد، الذي يمارسه ممثلو المنهج Method، لا يشكّل عائقاً أمام المثل، بل هو شيء مساعد لأنه يعلّم الممثل كيف يكتشف الأشياء التي يمتلكها الآخرون غريزياً: القدرة على التحول الى كائن آخر، شخصية أخري. القدرة على أن يصبح شخصاً آخر، ويمارس أشياء أخري، متبعاً نمطاً مختلفاً من السلوك غير ذلك السلوك الذي نشأ عليه. لكن هذا التحضير يمكن استبداله بشيء آخر. يقول ستانيسلافسكي بأنك إذا أردت أن تقوم بحركة ما، كأن تضرب الطاولة بقبضة يدك في غضب، فإنه يتعيّن عليك أن تركّز، أن تبني، أو توجد على نحو تدريجي، هذا الغضب في داخلك. عندئذ تأتي تلك اللحظة التي سوف تجعلك، على نحو تلقائي، تكوّر قبضتك وتضرب الطاولة. لكن الروسي الآخر، فاخفتا بخوف، لاحظ بأنك إذا أطبقت قبضتك بإحكام وضربت الطاولة، فإن هذا الفعل سوف ينمّي بداخلك انفعالات مشابهة دون أي بناء. إذن، كلتا الطريقتين تؤديان الغرض بنجاح.. إنه نوع من الاستجابة السايكوسوماتية الناشئة عن التفاعل بين الظواهر الجسدية والظواهر النفسية. حاول فقط أن تكوّر قبضتك، وتضرب بها الطاولة بقوة شديد، وسوف تري بأن شيئاً ما يحدث لك، لانفعالاتك. هذا الفعل المادي، الجسماني، هو الذي يسبّب ذلك، وهو مجرد إحدى الطرق لخلق بناء عاطفي..التحوّل ليس عملية سهلة وسريعة، فالممثل لا يملك أداة سحرية يمكن بواسطتها تغيير الشخصيات متي وكيف يشاء. إن التحوّل، وما يقتضيه بالضرورة من انسلاخ وتقمص واندماج ومعايشة، يثير تساؤلاً حول مدي تأثيره من الناحية السيكولوجية على الممثل نفسه.. هل يمكن أن يقوم بهذه المهمة دون أن يترك

ذلك أثراً في سلوكه، ودون أن يحرّك شيئاً في نفسيته؟ هل ثمة حالة من الشيزوفينيا الفصام في تقمص الممثل للدور، في عدم التمييز بين الذات والدور الشخصية؟

من المؤكد أن الممثل يملك القدرة على الانفصال عن الشخصية، لكنه أيضاً يتأثر بها إذا كانت معايشته للدور عميقة واستحواذية، وإذا امتصت ذات الممثل الشخصية التي تؤديها، عندئذ قد يتعرض الممثل لحالة من الازدواجية الواعية بسبب سطوة وهيمنة. الشخصية واستبداديتها. إن مظاهر من شخصياتهم تظل عالقة، ولا تختفي أو تتلاشي، حال انتهاء التصوير. ثمة شظايا من الشخصية تبقي عالقة في ذات الممثل، في تصرفاته وكلامه، ولا يستطيع أن يتخلص منها بسهولة. لا شك، إذن، أن عملية التحول تزهق وتستنزف الكثير من ذات الممثل.

في الفيلم السويسري – الفرنسي (غازلة الدانتيلا. أدت إيزابيل أوبير دور ا لفتاة الخجولة، الساذجة، الهشة، المتوحدة مع ذاتها. وقد أدي انغمارها في الدور، وبلوغها درجة عالية من التعايش والتماهي، الى إحداث تأثير كبير على شخصيتها الحقيقية.

تقول ايزابيل: (لمدة شهر أو شهرين، بعد انتهائي من تصوير الفيلم، كنت غير قادرة على التمييز بين الواقع والخيال. كنت في حالة تذبذب. وهذا الشعور أرعبني. لكن بعد أن شاهدت الفيلم بدأت أتحرر، وصرت أدرك بأنه مجرد فيلم.

الأمر ذاته يحدث، بشكل أو بآخر، مع ممثلين آخرين..

كلاوس كينسكي: (في نهاية كل يوم، عند تصوير عمل ما، أحس بالشيء ذاته.. إنهاك تام. حتى لو صورت مشهداً واحداً فقط في ذلك اليوم، أو لقطة واحدة، أو كان على أن انتظر ساعات طويلة لأسباب تقنية، فإنني أكون منهكاً ومستنزفاً... ذلك لأنني أصبح، طوال

فترة تصوير الفيلم. ذلك الشخص الذي يتعين على أن أجسّده. إنني أتحوّل الى تلك الشخصية ذاتها، المستبدة، التي تنبض بالحياة في داخلي، سواء عندما أواجه الكاميرا أو أبتعد عنها. إنك في هذه الحالة، تفقد القدرة على ممارسة الأشياء التي كنت تمارسها بشكل طبيعي في حياتك العادية.. شخص ما عليه أن يأتي ليخبرك بأن موعد تناولك الغداء قد حان، أما الأكل كفعل إرادي وواعٍ فإنه يزول، لأنك عندئذ لا تكون راغباً فيه. وربما تكون قد دوّنت في الصباح قائمةً بالمكالمات الهاتفية المهمة جداً والتي يجب أن تجريها في ذلك اليوم، إن وجدت وقتاً لذلك، لكنك لن تجري تلك المكالمات حتى لو اضطررت للتسكع ساعات في موقع التصوير منتظراً البدء في العمل.. لأنك وقتئذ تكون أشبه بالمشلول، عاجزاً عن فعل أي شيء آخر. لقد وهبت نفسك لذلك الكائن الذي تمثله، والذي احتل عقلك وجسدك...

جلين كلوز: (دوري في فيلم Fatal Attraction جعلني أشعر عملياً بأنني مصابة بالشيزوفرينيا. بعد أن أسند لي الدور، التقيت بعدد من الأطباء النفسانيين من أجل بناء تاريخ نفسي كامل للشخصية.. المرأة العصرية المشوشة. شعرت بأن ذلك سوف يمنح كل ما تفعله أساساً صادقاً. أردت من كل مشاهد أن يشعر بمصداقية أفعالها. لقد غصت عميقاً في الدور، وكان ذلك مضنياً.. جسدياً وعاطفياً على حد سواء. وبعد أن انتهيت من تصوير الفيلم، ظلت الشخصية تلازمني، أو بالأحرى، تسكنني لفترة طويلة. وعندما تمكنت أخيراً من إخراجها من جسمي شعرت بالاستنزاف والجفاف. وكان على أن أملأ وأجدّد نفسي من الداخل..

رومي شنايدر: (إننا ننهمك في ارتداء الأقنعة، وفي الظهور بأشكال مختلفة، هذا يؤثر بعمق في ذواتنا. ثم نكتشف بعد حين أننا ضحايا اللاواقع، فنسارع الى الإعلان، بشكل أو بآخر، بأننا ننتمي الى الواقع.. أي أننا مرشحون باستمرار لاستيعاب كميات إضافية من الفرح، ومن الحزن أيضاً.

ميكي روني: (أثناء التصوير، الشخصية تأتي معي الى البيت. وعادةً، الشخصية التي أؤديها تمكث معي لفترة قصيرة بعد انتهاء الفيلم، لكن جزءاً منها يظل معي. أحياناً أحتاج الى وقت طويل حتى أتخلص من ثياب الشخصيات..

ميوميد: (بعد الانتهاء من التصوير، وحين أفترق عن فريق العمل الذي عشت معه فعلياً لأسابيع، وأقطع صلتي بالشخصية التي كانت ملتصقة بجلدي، أشعر بإحساس غريب.. أشعر بالفراغ والحيرة والاستنزاف. بعد فترة، وفي قاع ذلك الفراغ الغريب، أجد نفسي سليمة ولم تُمس..

جاك نيكولسون: (لم أمثل أبداً في فيلم سهل التحقيق. كل أعمالي كانت صعبة. حين أعمل، أكون مستغرقاً تماماً. إنه يؤثر الى أقصى حد في حياتي الخاصة.

ناستاسيا كينسكي: (إنه لأمر مجهد الى حد كبير أن تكون مستغرقاً في عالم الفيلم. هذا يشبه اكتشافك بأنك مصاب بمرض مميت، ولم يتبق لك في الحياة غير أيام معدودة تعيشها، لذا فإنك تعيش بعمق شديد، ثم تنزلق خارجاً من ذلك العالم كما لو من جلد أفعى، وتجد نفسك بارداً وعارياً.

جيرار ديبارديو: (بالنسبة لنا، جميع الممثلين، المخاطر هي نفسها، ذلك لأننا نجازف بجزء من ذواتنا في كل دور. الممثلون يعبّرون عن تلك الانفعالات التي هي مكثفة وقوية جداً

قياساً الى تلك التي نختبرها في الحياة اليومية. ،لهذا السبب، التمثيل شاق جداً. إن له امتيازات كثيرة، لكنه محفوف بالمخاطر.. فالانفعالات ليست زائفة، إنها أشياء اختبرها وعاشها المرء في حياته اليومية. وأنا لست من النوع الذي يقدر أن يخرج من دورة بسهولة ووقتما يشاء، أو يخلع دوره كما لو كان قميصاً. التمثيل توتر دائم.

شون بن : (عندما تعمل في فيلم ما، فإنك تكون في حالة شبيهة بالتنويم المغناطيسي. انتهاء العمل لا يعني بالضرورة ان كل شيء يتبدّد ويتلاشى، إنه ليس معايشتك للدور فحسب، بل أيضاً العمل نفسه.. حين يتعيّن عليك أن تصحو في السادسة صباحاً، وتقضي النهار كله وأنت تعمل لمدة ١٥ أسبوعا، إضافة الى حالات القلق والتوتر، فلا بد أن ذلك يؤثر عليك الى حد بعيد. ذلك أشبه باحتجازك في السجن، حيث تقبع في الزنزانة فترةً من الزمن، وعندما تخرج، لا يعود كل شيء كما كان قبل دخولك السجن..

روبرت دي نيرو: كل شخصية أؤديها تستنزف قدراً كبيراً من ذاتي. في ما بعد، ينتابني إحساس بالفقد، بأني فقدت شيئاً. وهذا الإحساس لا يزول إلا حين أبدأ في الحفر في الشخصيات التالية..

في حديث أستاذ التمثيل لي ستراسبرغ عن آل باشينو، يقول:

(بعض الممثلين يؤدون الشخصيات، أما آل باشينو فإنه يصبح الشخصية. إنه ينتحل هويتها كلياً الى حد أنه يستمر في عيش الدور فترة طويلة بعد الانتهاء من المسرحية أو الفيلم..

وعن آل باشينو أيضاً يقول نورمان جويسون الذي أخرج له (العدالة فوق الجميع.: (لمدة ٨١ أسبوعاً تقريباً، كان بلاشينو الشخصية التي يمثلها. حتى في الليل، بعد الانتهاء من تصوير مشاهد اليوم، تظل الشخصية ملتصقة به.

أما باشينو نفسه فيقول:

(لا أفهم كيف لا يمكن للشخصية التي أمثلها أن تؤثر في نفسيتي. أعني أنت تعيش الدور، وتحاول أن تمتص أكبر قدر ممكن من الشخصية، فلا بد إذن أن يتأثر تفكيرك وسلوكك. يتعيّن على الممثلين جعل الأحاسيس والانفعالات حيّة ومتقدة. عليهم أن يجازفوا.

لكن مع ممثلين آخرين، لا يشكّل التحوّل أو تقمّص الشخصيات ضغطاً هائلاً على ذات الممثل، أو يمارس تأثيراً موجعاً على نفسية الممثل ونظام حياته. إنهم لا يدعون الدور يسيطر عليهم كلياً الى حد الاستبداد.

بن كينجسلي : (أن تؤدي بشكل جيد، سواء في السينما أو المسرح، يعني أن تقترب كثيراً من النار لكن دون أن تدعها تحرقك. وعندما ينتهي الحرج، ينبغي أن تتذكر بأنه يتعيّن عليك الخروج، وأن تغادر المسرح أو موقع التصوير، وتعود الى البيت لتعيش حياتك الطبيعية..

جودي فوستر: (عندما أعمل، فإني أكيّف نفسي بحيث أكون الشخصية عندما أتحرك نحو عالمها وأدخل فيه، لكنني أغادر الشخصية، ولا أدعها تلازمني، حين أعود الى البيت..

أنتوني هوبكنز: (إني أظهر في الموقع منتحلاً الشخصية، تاركاً شخصيتي الحقيقية في البيت. ذلك سهل .. ذلك ما ينبغي أن يكونه التمثيل.

الممثل عادةً يؤدي شخصيات تتعارض، كلياً أو جزئياً، مع ذاته وطبيعته وسلوكه وأفكاره.. وحتى معتقداته ومبادئه. في هذه الحالة، يتعين عليه أن يبحث عن تماثلات معينة ببينه وبين الشخصية، وأن يكتشف أجزاء من ذاته تتوافق مع خاصيات معينة في الشخصية.

على الممثل أن يدع الشخصية تتعايش مع ذاته، أن تكون جزءاً منه، من كيانه، لا أن تكون غريبة وشاذة ومستقلة. لا يستطيع الممثل أن يكون صادقاً ومقنعاً في دوره إن شعر بنفور أو كراهية للشخصية التي يؤديها. وحتى لو اتخذ موقفاً محايداً إزاءها فإن خللاً ما سيظهر جلياً للعيان. لا بد أن يحب الشخصية، أياً كانت، وأن يشعر بأنها تمثّل جزءاً منه الظاهري أو الخفي. ربما لا يشعر الممثل بارتياح، أو لنقل يتماثل، مع شخصية شريرة على سبيل المثال – لكن هناك حتماً جوانب مشتركة بين ذاته وهذه الشخصية، ربما ليس في السلوك، لكن في حركة ما، فكرة ما، طموح ما، اتصال حميمي بشيء ما.

إذا أخذنا شخصية مثل ستانلي كولسكي في مسرحية تينسي وليامز (عربة اسمها الرغبة.، سنجد أنها تمثل القوة الوحشية المدمرة لكل ما هو ضعيف وهش وشعري. إنها شخصية قاسية، فظة، عديمة الحساسية. ومارلون براندو نفسه قال عنها: (إنها شخصية أتعارض معها في كل شيء.، إنها تمثّل كل ما أنا ضده أو نقيضه. كوالسكي قاس، فج، ويفتقر تماماً الى الحساسية.

مع ذلك، عندما أدي براندو الشخصية، منحها بعداً آخر، وكشف عن خاصيات كامنة فيها:

الفطنة الغريزية، الدعابة الهجائية الشيطانية، والرثاء للذات. لقد أوحي براندو بحساسية

مرهفة، مدفونة في أعماق الشخصية، الى حد أن الشخصية نفسها لا تستطيع أن تتعرّف عليها.

يقول بن جازارا: (حين تؤدي شخصية شريرة، يتعين عليك أن تستمتع بها. حاول أن تجد في الشخصية أشياء تحبها، ومنها تنطلق.

ويقول جيرمي آيرونز: (أنا لا أقوم بإصدار أي أحكام أخلاقية على شخصيتي حين أؤديها. لا يجب أن تفعل ذلك. عليك أن تدخل جلد الشخصية وتغوص عميقاً. عليك أن تقبل الشخصية كما هي، وتجد المبرر الذي يجعلك تحبها. إني أؤمن بأن على الممثل أن يحب الشخصيات التي يؤديها من أجل أن يفهمها، وعلي الجمهور أيضاً أن يحبها لكي يفهمها.

ويقول رود ستايجر: (إني أترك للجمهور تقييم أي شخصية أمثلها. لا أستطيع أن أحاكم الشخصية وأؤديها في الوقت نفسه.. هذا مستحيل. لا أحد يستطيع أن يشق طريقه في الحياة وهو يحاكم نفسه في كل لحظة.. من المؤكد، في هذه الحالة، أنه لن يعيش يوماً واحداً. فيما أغيّ الشخصية، أحاول أن أفسرها وأفهم دوافعها. أفعالها هي التي سوف تُظهر للجمهور جوهرها وحقيقتها... هذه ليست مشكلتي..

وتقول سالي فيلد: (أعتقد أنه ليس من واجب الممثل أن يصدر حكماً على أي شخصية، حتى أنه لا ينبغي أن يتماثل ويتماهى مع شخصيته. لا يجب على الممثل أن يقدمها ملوّنة برأيه الشخصي..

وتقول جلين كلوز: (كممثلة، يتعيّن على أن أحب شخصيات، إذا لم تحت الشخصية التي تمثلها، فأظن أنك سوف تحاكمها، وبالتالي تقصي نفسك عنها وتضع مسافة بينك وبينها. ينبغي أن تكون ذاتياً جداً. المخرج هو الذي ينبغي أن يكون موضوعياً.

ويقول جون مالكوفيتش: (أنا لا أحاكم شخصياتي. إني، فحسب، أنظر الى العالم من وجهة نظرها..

المناهج أو الطرائق التي يتبعها، أويلجأ إليها، الممثل في تعامله مع الشخصية واشتغاله على الدور، من حيث التحليل والتحضير والتعبير، لا تبدو - هذه الطرائق - دائماً ظاهرة ومكشوفة، ويسهل تمييزها أو إدراكها من قبل النقاد والجمهور. ففي أغلب الأحوال، يتحفظ الممثل في الكلام عن طرائقه الخاصة، ويحتفظ بها سراً أو يعجز عن توصيحها، ذلك لأن عناصر من الغريزة والحدس والإلهام والميخلة والذاكرة تتداخل في بناء الممثل للدور، وهي عناصر لا يمكن تفسيرها والكلام عنها.

مثال ذلك ما يتذكره المخرج السويدي ستيج بيوركمان بشأن تأدية الممثلة هارييت أندرسون لأحد المشاهد من فيلمه (الجدار الأبيض.، إذ يقول:

(المشهد كان يدور في مقهى صغير وسط ستوكهولم. لم يكن هناك العديد من الأفراد .. فقط هارييت أندرسون وشريكها الممثل وعدد قليل من الكومبارس وفريق العمل، هھارييت كانت يومذاك محمومة، ودرجة حرارتها مرتفعة، لكنها رفضت أي اقتراح بتأجيل التصوير الى يوم أخر، إنها تنتمي الى ذلك الصنف من الممثلين الذين يتسمون بالدقة في مراعاة المواعيد، والالتزام بالنسبة لهم يمثل قانوناً ثابتاً. المشهد الذي كنا على وشك تصويره لم يكن مركباً أو صعباً من الناحية التقنية.. مجرد شخصين جالسين حول

طاولة، هي تتحدث وهو يصفي فحسب. لقطة عامة ثم متوسطة ثم قريبة. مونيكا الشخصية الرئيسية في الفيلم والتي تؤديها هارييت أندرسون هي ربّة منزل مطلّقة، مكبوحة، وعاجزة عن الإفصاح عن آرائها أو مشاعرها. ولأول مرة منذ زمن طويل تلتقي بشخص تجرؤ على التحدث إليه في أمور شخصية جداً. وفيما يتعلق بالحوار، كان المشهد يتطلب عناية فائقة. لقد آثرت أن أعرض اعترافا مونيكا في لقطة قريبة طويلة والكاميرا مركزة على وجهها، وهذا كان يقتضي من هارييت أن تحفظ مقاطع طويلة من الحوار عن ظهر قلب. كانت هارييت أو مونيكا تتكلم بثقة أمام الممثل كما هي أمام الكاميرا. الحديث – المونولوج عبارة عن تذكّر مأساوي. إنها تتحدث عن المرة الأولي التي ذهبت فيها الى ستوكهولم من بلدتها في الشمال، وكيف أنها أثناء انتظارها لتغيير القطار في بلدة ريفية، زارت المقربة هناك حيث قبر حبيبها الذي مات في حادث سيارة، لكن يتملكها إحساس غامض بأن ذلك كان انتحارا.

فجأة حدث شيء غير عادي – أثناء تصوير المشهد – وشعرت بجفاف في حلقي، وبعينيّ تترقرقان بالدموع. فالصفحات الثلاث أو الأربع من نص السيناريو قد تحوّلت عبر فم الممثلة هارييت الى تجربة حيّة وذكري شخصية. النص لم يعد يخصني، فقد استحوذت عليه هذه الممثلة وفي الوقت نفسه حوّلته الى مونيكا شخصيتها.

التفاصيل في المونولوج اتخذت توكيداً وقيمةً غير متوقعة. كل شيء حقيقي وثابت: الحرارة، البحث اليائس عن القبر، الألم، الأسى. الدموع تسيل على خديّ هارييت، فيما هي تحاول أن تخترق ذكريات مونيكا قبل عشرين سنة تقريباً. لقد حركت مشاعرنا بعمق.

وعندما انتهينا من تصوير المشهد، وتراخي التركيز وزال التوتر، عانقت هارييت، والتفتّ لأقول شيئاً للمشرفة على السيناريو، لكنها كانت قد اختفت، مع أنها لا تفارق موقعها أبداً. بعد دقائق عادت ومعها باقة كبيرة من الورد قدمتها الى هارييت باسم الفنيين تعبيراً عن شكرهم وتقديرهم لهذه التجربة الفريدة، الخارقة، التي أدخلتنا فيها. لكن كيف حدث كل هذا؟ لا أدري. لم أر نسخة هارييت من السيناريو، ولم أعرف كيف هي نظمت إيقاع المونولوج أثناء حفظها له عن ظهر قلب. بالطبع هناك تقنية واعية تدعم وتوطد العملية كلها، لكن وراء نطاق ذلك، أعتقد أن هناك شيئين إضافيين لا بد من توفرهما: الثقة والحب. الثقة بالمادة التي تشتغل عليها الممثلة، والثقة بالذين تعمل معهم. كذلك إدراك الممثلة بأن ما تلقيه من كلام سوف لن يتعرض للتشويه أثناء المونتاج.

****

الممثل يؤدي مختلف الشخصيات

أحياناً يؤدي شخصية متخيلة، غير واقعية. وأحياناً يؤدي شخصية تاريخية، واقعية، معروفة.

لكن هل هناك اختلاف، بالنسبة للممثل، في التعامل والإعداد والتحضير والأداء، عند تأديته للشخصية المتخيلة التي ابتكرها كاتب السيناريو، وعند تجسيده للشخصية التاريخية المرتبطة بمرحلة معينة؟جيان ماريا فولونتي: (بالطبع هناك اختلاف. في الأفلام الخيالية، يكون العمل ذا نوعية تعبيرية أكثر، بريختية أكثر. أما بالنسبة للفيلم التاريخي، حيث تجسّد شخصية عامة لها اتصال مباشر بالحياة السياسية، فمن المهم فهم دورها الاجتماعي

والسياسي. وهذا يستلزم القراءة المكثفة، والإطلاع على الكثير من الوثائق، والعمل يأخذ منحي وخاصية التحرير الصحفي.. .

رود ستايجر: (مع الشخصية المأخوذة من الواقع، يتعين على أن أقرأ الكثير عنها، أو أشاهد الأفلام والأشرطة الإخبارية إن كانت متوفرة. حين أؤدي شخصية تاريخية فإن خمسين في المئة من الجمهور، على الأقل، لديهم فكرة واضحة عن نابليون أو المسيح أو البابا أو آل كابوني.. ومهما فعلت فإن البعض سيقول.. هذا ليس نابليون الذي قرأت عنه. مع الشخصيات الخيالية، القصصية، لا أعاني من هذه المشكلة..

بيني ديفيز: (إذا أسند الى دور شخصية تاريخية أو واقعية، فإنني أقضي ساعات طويلة في قراءة كل شيء عنها، ودراسة حياتها وعاداتها، حتى أشعر بأني أعرفها جيداً بحيث لا يمكنني أن أفعل شيئاً يتعارض مع سمات وخصائص الشخصية. كذلك أجمع صوراً للشخصية الواقعية في كل مراحل حياتها كي أكون قادرة على التماثل معها جسمانياً. واالمكياج يجب أن يخضع للاختبار بدقة للحصول على أقرب تشابه وجهي. وأزياء المرحلة التاريخية يجب أن تُدرس بعناية لتفادي المفارقات التاريخية والأخطاء في التفاصيل..

قبل أن يؤدي روبرت دي نيرو شخصية الملاكم السابق جاك لاموتا في فيلم (الثور الهائج. ، أمضي شهوراً طويلة مع لاموتا وهو يتفحصه ويدرسه عن كثب، بل وأقام معه فترة في شقته يدرس سلوكه وتعامله مع الآخرين.

عندما يتطلب الدور أن يؤدي الممثل شخصية تاريخية حقيقية، يتعيّن عليه أن يتعرّف على تلك المرحلة من خلال قراءة ما يتعلق بالشخصية والمرحلة من كتب ودراسات ووثائق، ومشاهدة الصور واللوحات والأشرطة الإخبارية. بحيث تتوفر لديه معلومات عامة،

ليس فقط عن سلوك الشخصية والأحداث والوقائع التي مرّت بها، بل أيضاً عن البني الاجتماعية والسياسية والثقافية لتلك المرحلة. إضافة الى دراسة العادات والطباع والملابس، وتحليل الصراعات والعلاقات التي كانت سائدة.

يقول هارفي كايتل: (في الفيلم التاريخي ينبغي أن تعمل بمشقة أكبر لأنك غريب عن البيئة، والمعلومات لا تكون متوفرة دائماً أو متاحة بسهولة، فيما يتعلق بدوري كضابط فرنسي في جيش نابليون، في فيلم The Duellists، قرأت كتباً عديدة عن عصر نابليون، وشاهدت أفلاماً تدور أحداثها في تلك الفترة، كما سافرت الى فرنسا وزرت متحفاً خاصاً هناك محاولاً الحصول على الإحساس بتلك المرحلة. وقد التقيت بشخص خبير في شؤون تلك المرحلة ووفّر لنا الكثير من الملومات عن البنية العسكرية آنذاك..

في تأدية الشخصية التاريخية تكون مسؤولية الممثل كبيرة، إذ يجب أن يكون مقنعاً، ليس في الأداء فقط، لكن في الشكل والمظهر أيضاً .

يقول بن كينجسلي، الذي جسّد شخصية غاندي: (شعرت بفخر واعتزاز حين رشحني المخرج ريتشارد أتنبرو لتأدية دور غاندي، لكنني كنت أعلم بأنها ستكون مهمة رهيبة. الكثيرون يتذكرون غاندي، وقصة حياته لا تزال حيّة وطريّة في ذاكرتهم. وبما أنني أظهر في كل مشهد من الفيلم تقريباً، فقد كنت مدركاً دائماً بأن نجاح الفيلم أو فشله سوف يعتمد على مصداقية أدائي..

إن الممثل يحاول في تجسيده للشخصية أن يحقق التماثل الشكلي، وإن في حدود معينة، كشرط أوّلي للدخول في الشخصية. لكن هناك استثناءات نجد فيها الممثل يختلف تماماً من

حيث المظهر مع الشخصية الواقعية.. وهذا يحدث عندما يقترح المخرج رؤية جديدة ومغايرة للشخصية.

يقول دونالد سوذرلاند: (أديت شخصية كازانوفا لأن فلليني طلب مني ذلك. لو أن أحداً غيره إقترح على أن أؤدي الدور لاعتبرته مجنوناً، ذلك لأن مواصفات شخصية كازانوفا لا تنطبق على تماماً. مع ذلك، فأنا في هذا الفيلم لم أؤد شخصية كازانوفا المعروفة بل كازانوفا فلليني. وحتى هذا اليوم لست واثقاً تماماً من مفهوم أو تصور فلليني للشخصية، لكنني أعلم أنه استخدمها لتلخيص موقفه من الذكورية الإيطالية. إن فيلمه يعكس النواقص في المجتمع الإيطالي في الماضي والحاضر معاً. إنه يعكس الانحطاط والتفسخ والشوفينية القومية والجنسية معاً.

الشخصية التاريخية ليست دائماً جذابة بالنسبة للممثل. يقول دي نيرو: (أحب مشاهدة الأفلام التاريخية القديمة في التلفزيون، لكن، كممثل، أدواراً كهذه ترعبني لأن من الصعب أن تشعر بالراحة في زمن آخر ومكان آخر..

مع ذلك، فقد أدى دي نيرو في فيلم The Mission دور تاجر عبيد يتحول، تحت وطأة إحساس عميق بالذنب، بعد قتله لأخيه، الى راهب في أحد الأديرة النائية في غابات الأمازون في منتصف القرن الثامن عشر. يقول مخرج الفيلم رولاند جوفي:

(ما تسعى إليه كمخرج هو كيف تستطيع أن تخلق عالماً يمكن لمخيلة الممثل أن تعيش فيه.. لقد وجد دي نيرو نفسه أمام تحدٍّ مثير للاهتمام، وأعتقد أنه تغلّب على ذلك بشكل رائع. كيف خرج من هويته كفرد قادم من نيويورك؟ كيف تخلق دي نيرو الذي ولد في القرن الثامن عشر؟ وهو دائماً سيظل دي نيرو لأن ثمة عناصر من دي نيرو مهمة جداً للفيلم.

إنه يؤدي دور رجل وُجد قبل زمنه بقرنين لكن الطريقة التي يتحرك بها، والتي يوجد بها، ليست متصلبة، ليست متخشبة. إنه ليس تمثيلاً، إنه هناك في ذلك العالم. ودي نيرو هو أحد الممثلين القلائل في أمريكا الذين يستطيعون فعل ذلك بنجاح. إنه يفعلها بطرق عديدة. يفعلها جسمانياً بتعلم المبارزة بالسيف. التركيز، الذي تستدعيه المبارزة، يمنحه إمكانية التحرك بشكل مختلف تماماً عن تلك الحركة المشدودة، الصارمة، التي يفرضها السير على أرصفة نيويورك حيث تندفع الى الأمام، محني الظهر قليلاً، وتكون في حالة تنقّل من مكان الى آخر لأن شخصاً ما قد يهاجمك في أي منعطف..

أحياناً يشعر الممثل بأنه لا يناسب الدور من حيث الشكل أو اللكنة، لكنه حين ينخرط في الدور، يكتشف بأن بلغ درجة عالية من التماهي مع الشخصية حتى أصبح قادراً أن يسكنها دون صعوبة.

يقول أنتوني هوبكنز: (عندما عرض على أوليفر ستون دور نيكسون، ظننت أنه مجنون. ممثل من ويلز يؤدي دور رئيس أمريكي؟ أنا لا أشبهه على الإطلاق، ولا أجيد اللكنة، لكن ستون كان مصراً على إختياري. كان من ا لجنون أن أقبل الدور، ومن الجنون أيضاً أن أرفضه، فالسيناريو مكتوب على نحو رائع، ويحتوي على حوارات أكثر من الملك لير.

في تجسيد الشخصية، الممثل عادةً يعتمد على المكياج والمحاكاة، بالإيماءات السايكولوجية ومحاكاة صوت نيكسون، صرت أشبهه مع ذلك، لا أعرف حقاً كيف استطعت أن أكونه. أحياناً أشعر بأني أشبهه جسمانياً، وأحياناً لا أشعر بذلك. أحياناً أكون أكثر توافقاً وانسجاماً مع جانبه العاطفي. عندما تدخل في شخصية ما، فإنك تشعر بأن وجهك يتغيّر. لقد تدربت على ذلك، وبسهولة تامة أغيّر نفسي. العينان من أكثر الأجزاء أهمية

حين تجسّد شخصية ما. الشيء المهم، في هذا الفيلم، كان أن أظهر آلام نيكسون. لقد أنجز في حياته أشياء مدهشة، كان لامعاً وطموحاً جداً، لكن كانت لديه أخطاء ونواقص.. كان لديه نزوع الى تدمير ذاته. لقد حاولت أن أحقق تقمصاً عاطفياً لوحدته، لعزلته. أظن أنه كان يشعر باللاإنتهاء طوال حياته. لقد أحببت نيكسون كثيراً. يتعيّن عليك أن تحب الشخصية التي تؤديها. حتى عندما أديت دور هتلر، كان يتعيّن على أن أجد فيه شيئاً أحبه. الشيء الذي استطعت اكتشافه في شخصية نيكسون أنه إنسان حساس وغير محصّن. قبل أن تصبح ذاتيته منجرفة وشريرة..

إن تجسيد شخصية تاريخية، واقعية، تشكّل تحدياً، فاتناً أحياناً، للممثل.. خاصة إذا كانت شخصية مركّبة، متناقضة، مثيرة للخلاف والجدل.

يقول جريجوري بيك الذي أدي شخصية القائد العسكري الجنرال ما كارثر، والذي حقق انتصارات باهرة في الحرب العالمية الثانية:

(المعضلة الأساسية في تأدية شخصية تاريخية هي تلك الأفكار المتصورة سلفاً، الى حد التحيّز والتحامل، عند الآخرين. الكثيرون كرهوا ما كارثر، والكثيرون أحبوه الى درجة العبادة تقريباً. ومن الصعب أن ترضي كل فرد حين يكون هناك مثل هذا الخلاف والانقسام الكلي في الرأي بشأنه. الناس يميلون الى رؤية ما يدور على الشاشة من خلال موشور تصوراتهم الخاصة وأحكامهم المسبقة. في البداية لم أحب الرجل كثيراً. لم يكن أبداً محبوباً من ذوي الاتجاه الليبرالي الذين رأوا فيه تهديداً خطيراً للديمقراطية، وأنا كنت واحداً منهم. لكن حين اكتشفت الحقائق والوقائع الموثوقة عنه، من خلال قراءة العشرات من الكتب، والتحدث مع العديد من الأشخاص الذين عرفوه جيداً، ومشاهدة

الأشرطة المصورة عن حياته، شعرت بأنني أقترب أكثر من هذا الرجل. بدأت أجتاز ضباب التحيّز والأحكام المسبقة. ووجدت أن أغلب ما قيل عنه لم يكن مبنياً على شخصيته الحقيقية إنما على خاصياته في البنية أو المزاج، وعلي طريقته في اللبس، وأسلوبه الطنّان المتسم بالفخامة في الكلام.. لكن عندما تتخطّي كل ذلك، تجد أن هذا الجانب ليس هو المهم من شخصيته. لهذا السبب بدأت أميل إليه وأعجب به، بوصفه وطنياً صادقاً خدم بلاده بإخلاص. صحيح أنه لم يكن محبوباً بسبب غطرسته وغروره وتحفظه، لكن شجاعته ووطنيته الصادقة لم تكونا موضع شك على الإطلاق. إن البحث في شخصيته جعلني أكتشف بأن العديد من القصص التي قبلت عنه لم يكن لها أساس من الصحة. إنك في هذه الحالة تستبعد أغلب تلك القصص وتنظر الى أعماله ومنجزاته، وتبدأ في رؤية وفهم الكائن البشري في العمق. على أية حال، إذا سنحت لي فرصة أخري لتأدية شخصية تاريخية عظيمة وغنية، وإذا كانت الشخصية تناسبني في الشكل والطبع والمزاج، فسوف أؤديها بلا تردد. إنه شيء آسر أن تقوم بالإطلاع على كل ما يتوفر لديك من مواد ووثائق حول الشخصية، والتي بها سوف تشحن ذاتك، وأن تعرف الكثير عن الشخصية غير تلك الأشياء المكتوبة في السيناريو. إن ذلك يمنحك ذخيرة تعتمد عليها لكي تعرف الكثير عن حياة الشخصية..

غير أن هناك من لا يري أي اختلاف، في التعامل والأداء، بين الشخصية الواقعية والمتخيلة، إن منهجه أو أسلوبه لا يتغيّر في التحضير للشخصية وتجسيدها.

جون هيرت: (أديت العديد من الشخصيات الواقعية والتاريخية، لكن التعامل وطريقة الفهم هي ذاتها عندما أودي شخصية خيالية. الى أي مدي تستطيع أن تمضي في البحث

والتحضير؟ إذا كنت تؤدي هاملت، وهي شخصية متخيلة، فإنك تقوم ببحثك في حياة الأمير الدنماركي، والشيء نفسه إذا أديت شخصية واقعية. لكل عمل مستواه الخاص..

جيمس كان: (سواء أكانت الشخصية واقعية أم متخيلة، فإنني أتعامل معها بالطريقة ذاتها.. ذلك لأنني لا أستطيع أن أكون شخصاً آخر. يمكنني أن استخدم جزءاً من السمات أو الخصائص التي تميّزها عن غيرها، وهي صفات جسمانية عادةً. لكن دواخل الممثل هي نفسها لا تتغيّر. إذا الشخصية لا تزال على قيد الحياة، فإن بوسع الممثل أن يدرس طريقتها في الكلام، الحركة، الإيماءة.. الخ.

يحدث أن تكون لدى المثل قدرات وطاقات كامنة، غير مكتشفة وغير محرّرة، تنتظر الفرصة للإنبجاس والخروج والانطلاق.. لكن مثل هذه الفرصة لا تكون سانحة ومتاحة إلا إذا توفرت الثقة والاقتناع بإمكانيات الممثل المتعددة والمتنوعة.

في مجال الكوميديا، ربما أكثر من أي مجال أخر، يجد الممثل نفسه عرضة لتصورات وأحكام مسبقة يفرضها الآخرون عليه المنتجون، المخرجون، الجمهور، ومثل هذه الأحكام والتصورات تقيّده وتسيّجه في تخدم معينة، محددة بوضوح وصراحة، ولا تسمح له بعبورها وتجاوزها. فالممثل الذي يبدأ بدور كوميدي وينجح فيه، يتم على الفور تصنيفه كممثل كوميدي، ويجد نفسه محروماً من تمديد وتوسيع إمكانياته بحيث تشمل الأدوار التراجيدية. والممثل الذي يتفوق في دور تراجيدي يظل أسير هذا التخم ولا يُسمح له بكشف قدراته في الأدوار الكوميدية.

ميريل ستريب: (أحب الكوميديا من الممتع أن تثير ضحك الناس، لكنني لم أشارك في فيلم كوميدي. إنهم لا يعرضون على هذه الأدوار معتقدين أنني لا أصلح إلا للتراجيديا. مع أنتني، على خشبة المسرح، مثلت في العديد من الأعمال الكوميدية.

إنجريد بيرجمان: (كنت دائماً أرغب أن أؤدي أدواراً كوميدية، لكن لا أحد اكتشف هذا الجانب فيّ حتى صرت عجوزاً. إنهم يظنون بأن جميع السويديات تراجيديات... مثل جريتا جاربو..

والتر ماثو: (عندما يزعم المنتجون بأنهم يرونني كممثل كوميدي فقط فإنهم لا يعرفون عمّ يتحدثون، ذلك لأن الشيء الوحيد الذي أتعامل معه بجديّة هو الكوميديا. الكوميديا ليست نقيض الدراما، أنها أحد أنواع الدراما. التراجيديا نوع آخر من الدراما..

جاك ليمون: (أساساً لم تكن لدي رغبة في أن أصبح ممثلاً هزلياً. لقد حدث هذا لأن أفلامي الأولى كانت كوميدية وحققت نجاحاً. أحب أن أودي الأدوار الكوميدية والتراجيدية معاً. أحب هذا المزيج لأن الحياة هي هكذا. بعض الأشياء الأكثر إضحاكاً بالنسبة لنا هي ليست مضحكة على الإطلاق بالنسبة للشخص الذي يكون ضحية ذلك الموقف المضحك..

إيزابيل أوبير: (لا أرغب أن تلتصق بي صورة الشخصية العصابية، الوجودية، أريد أيضاً أن أكون سعيدة وأعبّر عن نفسي بجسدي وليس بذهني فقط..

لكن كيف ينظر الممثل الى كلا المجالين... الكوميدي والتراجيدي؟ كيف يتعامل معهما؟ هل هناك شروط معينة يفرضها كل مجال؟

دانييل داي لويس: (لا أعتقد أن بإمكانك الفصل بينهما.. على الأقل فيما يتصل بالشخصية. بوسع الجمهور أن يميّز ويجد الفروقات، لكن الممثل لا يستطيع ذلك. غالباً، ضمن الدعابة التي تتسم بها الشخصية، أنت تجد الروح التراجيدية.. والعكس صحيح.. الكوميديا والتراجيديا يسيران جنباً الى جنب. الممثل الجيد هو الذي لا يحاول أن يحصر التجربة الإنسانية في حالة واحدة من الوجود..

جليندا جاكسون: (أعتقد أن تأدية الكوميديا هي أصعب بكثير من التراجيديا. المتطلبات التقنية لإثارة الضحك هي دقيقة جداً.

والتر ماثو: (الكوميديا أكثر صعوبة وصرامة من التراجيديا. عندما أنتهي من تصوير فيلم كوميدي أشعر بالاستنزاف والجفاف.

جاك ليمون: (الحقيقة الوحيدة بشأن الكوميديا هي أن عليك أن تؤدي دورك بجديّة تامة، حتى لو كانت المادة هزلية ومجنونة. إذا لم تفعل ذلك فسوف تضيع. يتعيّن عليك أن تخطّط للدور، تتدرب عليه، ثم تنفذه. أحد أكثر الأشياء صعوبة بشأن الكوميديا على الشاشة، الشيء الذي يسحرني حقاً، هو أنك تفتقر الى أحد المقومات الأساسية والحيوية والثمينة التي يحتاجها الممثل.. أعني الجمهور. يجب أن توقت الضحك في ذهنك بحيث لا تواصل الحوار بينما الجمهور لا يزال يضحك في الصالة. إنك لا تستطيع أن تخترق الشاشة بعينيك لترى ردود فعل الجمهور كما يحدث في المسرح. التوقيت إذن مهم وصعب.

ميل بروكس: (الكوميديا جادة.. جادة الى حد بعيد. لا تحاول على الإطلاق أن تكون مضحكاً يجب أن تكون جاداً حيث تؤدي موقفاً كوميدياً.. الموقف فقط هو الذي يجب أن يكون مضحكاً..

جين هاكمان: (الكوميديا أجدها منعشة جداً، وصعبة جداً أيضاً. يتعيّن عليك أن تذهب الى الموقع وأنت في حالة مختلفة، وبروح مختلفة، ينبغي أن تكون مبتهجاً، خالياً من الهموم، وتتصل بالدور بطريقة مختلفة..

جانيت لي: (غالباً ما يقولون بأن تأدية الكوميديا أصعب، وأظن أن هذا يعود الى الاعتقاد بأن على الممثل أن يكون مضحكاً حين يؤدي دوراً كوميدياً. أنا عندما أمثل دوراً كوميدياً فإنني أؤديه بجديّة وبطريقة مباشرة تماماً. كل ما أقوله ينبع من الشخصية وليس مني كممثلة.. إذا كان مضحكاً فذلك لأن الموقف مضحك، أو بسبب الأشياء الحمقاء التي أفعلها. لكن أن تقرر بأن تكون مضحكاً، فذلك أسوأ شيء يمكن أن يفعله الممثل. حتى شابلن، الذي هو ممثل كوميدي عظيم، لا يقول لك أبداً.. انظر اليّ، أنا مضحك.

كل شيء ينبع من الشخصية الرائعة التي يؤديها، لهذا أنت تضحك وتكاد تبكي أيضاً

هيلين ميرين: (تأدية الكوميديا هي أقل إمتاعاً، بالنسبة لي، من التراجيديا. لا أفهم فكرة التوقيت في الكوميديا. أعتقد أنني لا أستطيع أن أكون مضحكة إلا حين أكون جادة تماماً، وبالتالي أؤدي كل المشاهد بجديّة وبطريقة هي، سايكولوجياً، متوافقة مع الوضع الذي تكون فيه الشخصية.

ميو ميو : (ما زلت أؤدي أدواراً كوميدية، لكنها الأدوار التي تجعلك تضحك وتبكي في آن.

أفضّل كوميديا الموقف على الكوميديا اللفظية. لا يمكن للمرأة أن تكون هزلية فقط، فالجمهور لن يتقبلها إذا اعتمدت على جسمها في الإضحاك.

في تاريخ المسرح والرواية والسينما، ومند التراجيديا الإغريقية، نجد بأن الشخصيات الشريرة، التي تمارس شتي أشكال العنف والاضطهاد والاستغلال والإغواء، هي الأكثر إثارة لاهتمام المتفرجين والقرار من تلك الشخصيات الخيّرة، الطيبة، التي تعاني ونتألم. الشخصيات الشريرة عادةً تعيش في عزلة، في ظلام، في أماكن مغلقة أو سريّة، ولا تخرج إلا لتفسد النظام الساكن، وتضرب ضربتها ثم تعود، إنها طموحة، قوية الإرادة. في سبيل تحقيق مآربها تلجأ الى مختلف الحيل والمكائد، وتستخدم العنف عندما يخفق خبثها ودهاؤها، وتستنفد سبل الإغواء، إنها تأتي لتفسد، لتدمّر، لتشيع الفوضى والاضطراب. وهي العدو الرئيسي للامتثال والقناعة والسكينة، الدوافع التي تحركها مركّبة وعميقة، وهي ذات أبعاد متعددة ومتعارضة. إنها توجد عبر التناقض والتضاد.

جلين كلوز: (أظن من الممتع تأدية أدوار لا تشكّل تحدياً بالنسبة للممثل..

لي مارفن: (الشرير في الأفلام هو دائماً أكثر إثارة للاهتمام من البطل. قد تكون نهايته السجن أو الشنق، أو يلقي مصرعه برصاصة، لكنه يستمر في العيش داخل ذاكرة الجمهور بعد أن يغادر الصالة..

بيتي ديفيز: (أفضّل تأدية دور المرأة الشريرة بسبب الإمكانيات الدرامية التي تقدمها هذه الشخصية للممثلة..

جاري أولدمان: (كلما كانت الشخصية بغيضة وخسيسة ومروّعة، كانت أفضل. لا تثير اهتمامي الأدوار الطيبة، الرقيقة، النظيفة. أدوار الأوغاد أكثر تشويقاً. المتفرج يشعر

بجيشان عاطفي، بموجة من الانفعال، لدي مشاهدته الأوغاد وهم يمارسون شرورهم. شخصية الشرير مركّبة أكثر، وذات فتنة، ولديها حسب اللياقة حتى لو كانت حركتها التالية مقلقة جداً..

لكن ما الذي يجعل مثل هذه الشخصية تمتلك جاذبية آسرة، وتثير اهتماما كبيراً، رغم أنها تخلق حالة من التوتر والترقب والخوف والقلق لحظة حضورها؟

ذلك لأننا، نحن الكائنات البشرية، تتعايش في دواخلنا النوازع الشريرة والخيّرة معاً، قابيل وهابيل يسكنان في النفس البشرية. ومهما حاولنا التظاهر بقدرتنا على تطهير النفس من الشر، هذه المحاولة التي تخفق عند أول امتحان، فإن الحقيقة تظل ساطعة وجارحة، وهي أن بذرة العنيف موجودة في أعماقنا، وأن العدوانية تعيش داخل كل منا، وهي تعبّر عن نفسها بأشكال مختلفة، وعبر مختلف العلاقات الإنسانية.

هذه النوازع والخاصيات لا علاقة لها بالبيئة أو بالعوامل الوراثية أو التربية، والتي هي مجرد عوامل تساعد على تجسيدها وتصعيدها.. إنها بالأحرى، ألغاز بشرية، أشياء كامنة في الطبيعة البشرية.

يقول كيرك دوجلاس: (الشر أكثر سحراً وجاذبية من الخير. إننا دائماً نشعر بافتتان تجاه رجال العصابات والخارجين على القانون والمتمردين ضد المجتمع. إننا نجد متعة في مشاهدتهم، بل وحتى تقمصاً عاطفياً. نحن نرغب في أن نكون مثلهم لأننا نعيش حياتنا في خضوع وامتثال، ونقول لأنفسنا، هذه هي القوانين، وهذا ما هو مفترض منا أن نفعله.. أن ننصاع ونطيع ونلتزم. لهذا نميل الى الشخص الذي يعمل ضد القوانين.

الشخصية الشريرة، المضادة للمجتمع، هي أكثر درامية. ممثلو أدوار الشر يؤسسون مع جمهورهم علاقة قائمة على الحب والكراهية معاً..

في حياتنا اليومية نحن نكبح نوازعنا، المدمرة والفوضوية، بالتحصّن بقيم وأخلاقيات ومفاهيم حضارية وتعاليم دينية، لكنها تنطلق في الأقاليم الأكثر عمقاً من النفس والتي يحكمها اللاوعي: الأحلام الليلية، الكوابيس، أحلام اليقظة.. وأيضاً في السينما والأدب.

الشخصيات الشريرة تجسّد الأسوأ من ذواتنا، الجانب الأكثر إظلاماً من طبيعتنا. إنها تمارس الأفعال التي نسعى الى كبحها، والتي - مع ذلك - تفتننا سراً أو ربما بلا وعي. وإذا كنا نرغب أحياناً في أن تنال الشخصيات الشريرة العقاب القاسي، فذلك بدافع الإحساس بالذنب، والرعب من فكرة امتلاكنا لتلك النوازع. العقاب يريح ضمائرنا ويطمئن نظامنا.. لكن مؤقتاً، فنحن بحاجة الى الشرير الذي ينبعث في اليوم التالي ليعرض أمامنا وجهنا الآخر.

يقول دي نيرو: (الشخصيات الشريرة هي دائماً مشوقة أكثر من الشخصيات الخيّرة. العدو مثير للاهتمام أكثر من البطل. ولأننا كائنات بشرية، فإن الخير والشر بداخل كل منا. وأولئك الأشرار يمثلون الجانب الأسوأ من ذواتنا.

ويقول أنتوني هوبكنز: (إذا كنت ستؤدي شخصية شريرة، وحشية، فعليك أن تؤديها على نحو جذاب قدر الإمكان. شخصياً، هذه الأدوار تجذبني. أنا لا أميل الى القسوة، لكن ربما من الأفضل أن تقبل بذلك الجانب الأكثر إظلاماً من طبيعتك على أن تكبحها.

الشخصيات الشريرة مركّبة وعميقة، وعزلتها تساعد على جعلها آسرة. كل ممثل يحلم بأن يؤدي دور ياجو أو ريتشارد الثالث..

في تأدية الشخصية الشريرة، ومن أجل إضفاء جاذبية على هذه الشخصية، يسعى الممثل الى إبراز الجوانب الحساسة، وروح الدعابة، وحتى لحظات الضعف في الشخصية. ربما هي لا تثير التعاطف لكن من الضروري أن يفهم الجمهور دوافعها ومبرراتها.

يقول مات دامون عن شخصيته في فيلم (مستر ريبلي الموهوب.:

(لا أعتقد أنه حقير وجدير بالازدراء، إنما الأشياء التي يفعلها هي الجديرة بالازدراء. قد يختلف الناس مع ما يفعله، لكنهم يفهمون أفعاله لأنهم يعلمون من أين هي نابعة.. إنها تنبع من وحدته العميقة التي يشعرها ويحاول جاهداً تجنبها. لا يريد أن يكون وحيداً، وهو تلك القدرة على الحب والتعبير عن حساسية مرهفة..

من الملاحظ أن الأفلام بمختلف نوعياتها الفانتازي، الاستعراضي، التاريخي، الحربي، الويسترن.. الخ تستدعي أحياناً أساليب خاصة في الأداء تتوافق أو تنسجم مع النوع.

في حديث للممثلة جكيندا جاكسون عن فيلم (عشاق الموسيقي.، الى يتناول حياة الموسيقار الروسي تشايكوفسكي، تقول:

(حين عملنا في الفيلم، كان الممثلون يدركون أنه من النوع الباروكي، وبالتالي لم يكن حسناً تقديم لحظات حافلة بالمعني كما الناس العاديين، لأن ذلك يتعارض مع ما يطرحه الفيلم. هذا الفيلم يتسم بالفخامة والضخامة، وشخصياته تعيش في مستوي عالٍ من العواطف. لذا يتعين عليك، كممثل، أن تبدأ من أكثر المستويات ارتفاعا وتري الى أي مدي من الارتفاع يمكنك أن تمضي.

في عدد كبير من أفلام الحركة الأكشن نجد اهتماما بالحدث، بالمعارك، بالمطاردات، أكثر من الأداء.. بدعوى أن الجمهور يأتي ليشاهد الممثلين في مواقف مليئة بالحركة والعنف لا ليري أداءً.

الشخصيات عادةً هي غير مركّبة ولا تتطلب جهداً تمثيلياً عالياً، وهي تؤدي على المستوي السطحي. الممثل في هذه الأفلام يعتمد على القوة العضلية، الوجه الجامد، الملامح الصارمة، الرشاقة في الحركة. أما المشاهد الحوارية التي تقتضي إبراز عواطف وانفعالات ومشاعر هي قليلة وليست مهمة إلا لدفع الحبكة.

وفي عدد كبير من أفلام الرعب والخيال العلمي نلاحظ الاعتماد على المكياج والمؤثرات الخاصة، البصرية، أكثر من الأداء. فالجمهور، من وجهة نظر صانعي هذه الأفلام، يأتي ليشاهد العنف والحركة والبصريات لا الأداء.

تقول ميريل ستريب: (من الممتع أن تشاهد هذه الأفلام، لا أن تشارك فيها. إنها لا تتيح للممثل أن يوظف كل أجزاء نفسيته ومخيلته وقدراته، بل يوظف أجزاء أخري.

عندما بدأت السينما في النطق، وجد المنتجون والموزعون في الأغنية والاستعراض حقلاً خصباً يدر أرباحاً خيالية، فالأغنية كانت - وما تزال. رائجة شعبياً، نظراً لارتباطها بالوجدان وما تطرحه من قيم رومانسية، ولما تحققه من تعويض عاطفي في مواجهة واقع مليء بالخيبات والإحباطات والإخفاقات والضغوطات.

لهذا أخذت السينما تستعين بمطربين وراقصين مشهورين لا يتميزون إلا بموهبة الغناء أو الرقص، وعشق الجماهير لأصواتهم واستعراضاتهم، فقدراتهم التمثيلية محدودة أو معدومة، وحضورهم السينمائي باهت. لكن الجمهور لم يكن يكترث بالأداء التمثيلي

إطلاقاً، ولم يكن ينزعج أو يستاء من قطع وتعطيل الأغنية للسرد الدرامي، فالأحداث ذاتها لا تشكّل أهمية كبيرة بالنسبة للمتفرج، ذلك لأنه يرتاد هذه الأفلام لكي يستمع، في المقام الأول، الى الأغاني ويتفرج على الرقصات والاستعراضات.

القدرة الأدائية وقوة الحضور وعمق التجسيد خاصيات غير مهمة وغير مؤثرة في أغلب الأفلام الغنائية والاستعراضية، الصوت، بقوته وجماله ونقاوته، هي الأساس، العنصر الأهم والأكثر فعالية.

في السينما، بإمكان أي مطرب أو رياضي أو بطل في كمال الأجسام أن يضطلع ببطولة الفيلم، ذلك لأن الأدوار المرسومة غالباً ما تكون مسطحة وغير مركّبة، وهي تحاول أن تستثمر مواهبه وقدراته التي حققها في مجاله الطبيعي الآخر الذي اشتهر فيه، وهذه ا لشهرة وحدها كافية لفتح باب السينما أمامه، إذ أن مشاركته في الفيلم تعني الضمان الأكيد لرواج الفيلم تجارياً.

من السهل التمييز بين نوعين أساسيين من الممثلين: الممثل الخلاف والممثل الدمية. الاختلاف بينهما لا يكمن في الطاقة التعبيرية عند كل منهما فحسب، بل أيضاً في درجة الحساسية تجاه الشخصية.. والتمثيل عامةً، كذلك القدرة على الابتكار، والاعتماد على المخيلة وتوظيفها بشكل دائم. والسعي المستمر لتطوير الأدوات والإمكانيات.

الممثل الدمية خادم مطيع للدور، وينفذ الأوامر فحسب، إنه حبيس تخوم رؤية ومخيلة المؤلف أو المخرج، وبالنسبة للعمل ككل، يمكن اعتباره قطعة ديكور يحركها صانع العمل حسب مشيئته أو تصويراته. عندما يتم ترشيحه لدور ما، فإنه يقبله كما هو، ويؤديه كما هو. إنه لا يحلّل ولا يفسر. بالتالي هو لا يساهم في تمديد الشخصية ونموها. إنها تظل

ناقصة النمو وخاوية. وهذا يرجع الى عدم امتلاكه القدرة على سبر الشخصية والكشف عن أعماقها، ومحدودية الأدوات التي يستخدمها في بناء الشخصية. انفعالاته ومشاعره غير منسّقة، أعماقه محجبة، عواطفه وأفكاره مطموسة. ذاته لا تمتزج بالشخصية ولا يقوم بتحويل نفسه من الداخل. الدوافع والمحركات لا تعنيه لأنه لا يلج الشخصية عبر مستويات فكرية وسيكولوجية. إنه يمثّل الشخصية ولا يعيشها. لا يكشف الحياة الداخلية للشخصية بل يطفو على السطح.. إنه، إذن، أكثر تركيزاً على المظاهر الخارجية والاستجابات المباشرة. وكلما كان الدور نمطياً وأحادي البعد، ازداد اقترابا منه وقبولاً له.

يقول كلاوس كينسكي: (هناك العديد من الأشخاص الذين يسمون أنفسهم ممثلين، إلا أن التمثيل بالنسبة لهم مجرد وظيفة يرتزقون منها. إنهم يلعبون أدواراً ثم يعودون الى بيوتهم. عندما ترغب في تأسيس اتصال حقيقي بجمهورك، يتعيّن عليك قبل كل شيء أن تكون ما تجسده، لا أن تلعب دوراً وتمضي.

الممثل الخلاّق لا يحجم عن الأدوار الصعبة والمركّبة والعنيفة، حتى وإن اقتضت جهداً وعناية ووقتاً.

الشخصية المركّبة هي تلك المتعددة الأبعاد، المليئة بالتناقضات، التي تتحدي التصنيف والقولبة والنمذجة. ملامحها متغيّرة، دوافعها غير واضحة، مشاعرها متحولة، ولا يمكن التنبؤ بما ستفعله أو ستقوله. إنها لا تعارف، أو لا تستطيع أن تفسّر، مشاعرها ومخاوفها وما يحكم علاقاتها بالآخرين وبالأشياء المحيطة. مشاعرها، بالأحرى، محجّبة. وغيها بالذات مشكوك فيه. أهدافها ليست دقيقة بل مغلفة بالسديم. أعماقها متعددة الطبقات.

إنفعالاتها تتباين حسب المواقف والحالات المختلفة التي تجد نفسها مقحمة فيها. إنها تتحرك لكن دون أن تعرف وجهتها وغايتها، والى أين ستصل، وفي أية محطة سترتاح.

ولأن هذه الشخصية لا تستقر في موقع معين، ولا ترتاح في نمط سهل من السلوك أو حالة ثابتة من التعبير، ولا تخضع لتقييم عاطفي محدّد، فإن المتفرج يقف أمامها عاجزاً عن الفهم أو إبداء حكمٍ ما، ويجد نفسه مرغماً على التخلي عن اليقين والتسليم بما يراه. فهو إزاء شخصية متناقضة، مشوشة، إنفصامية تقريباً. إنها قوية وضعيفة، وديعة وعنيفة، صريحة وكتومة، حساسة وفظة.. إنها تشبه المتفرج في حياته اليومية، ذلك لأنها نتاج واقع مركّب، غير منتظم، غير مستقر، وبالغ الغموض.

الشخصية المركّبة، بعكس النمطية، لا تملك أجوبة. بواعثها ودوافعها مبهمة. تصرفاتها تبدو لنا، وحتى للشخصية ذاتها، غير مبررة أو غير واضحة الدوافع. لا تعرف ماذا ستفعل في اللحظة التالية، ولا تستطيع أن تحل معضلاتها وتعقيداتها.

يقول روبرت دي نيرو: (أحب أن أؤدي الشخصية المركّبة. الكاتب الجيد يرسم الشخصيات الواقعية التي هي ليست طيبة ولا شريرة، بل تلك التي تدخل حالات وأوضاع تجبرها على اتخاذ قرارات معينة، وهذه القرارات قد لا تكون أحياناً الأفضل، غير أن استجاباتها تماثل استجابات وردود أفعال الأشخاص الحقيقيين. الشخصية التي دائماً تتفاعل على نحو إيجابي تصلح للأفلام الفنتازية فقط. أنا أفضّل الشخصيات الواقعية التي يمكن تصديقها.

ويقول كيرك دوجلاس: (عندما أؤدي شخصية رجل ضعيف فإنني أحاول أن اكتشف مكمن القوة منها، وعندما يؤدي شخصية قوية فإني أحاول أن أري مكمن الضعف فيها.

العمل الدرامي يقهر توقعات المتفرج وتنبؤاته بشأن الشخصيات وعلاقاتها. المتفرج عادةً مغرم بإصدار الأحكام، ولأن الأحكام غالباً ما تكون متسرعة وغير دقيقة وخاطئة، فإن على الفنان أن يخرّبها ويخلق حالة من الشك والالتباس، أن يجعل المتفرج يفقد توازنه واطمئنانه، وأن يجعله يعيش الحالات ذاتها التي تعيشها الشخصية.

الشخصية المركّبة ليست إيجابية بالمعني الأيديولوجي. إنها ضد البطل الإيجابي الذي يعرف كل شيء، يحسم كل شيء، والذي هو مزيّف وغير بشري. الشخصية المركبة لا تلبّي حاجة المتفرج الى من يحل مشاكله ويقهر أعداءه ويحقق أحلامه.. بل تجسّد الكامن والمكبوت، الأشياء التي لا يرغب المتفرج في مواجهتها أو الكشف عنها.

أما الشخصية النمطية فهي أحادية البعد، ذات ملامح واضحة وغايات محددة ومشاعر صارمة، ومن السهل التنبؤ بسلوكها وأفعالها وأفكارها. إنها لا تحتوي في داخلها التناقضات والتعارضات الموجودة في أي كائن بشري. إنها تمثّل الخير المطلق أو الشر المطلق. لا تتغيّر، لا تتحوّل .. بالتالي لا تفاجيء. شخصية كهذه غالباً ما تكون مسطحة، بلا عمق، وغير مثيرة للاهتمام.

الممثل الذي يميل الى الشخصية النمطية، المحدّدة، الواضحة المعالم، هو ذلك الذي يشعر بمحدودية إمكانياته وقدراته التعبيرية، والذي يفتقر الى الأدوات الفنية والفكرية التي تمكّنه من ولوج الشخصية المركّبة وسبرها، لذلك يتجه مباشرة الى تلك الشخصية السهلة والبسيطة التي لا تتطلب منه جهداً ووقتاً.

لكن النمطية أيضاً تكون مفروضة على الممثل رغماً عنه. فالممثل الجيد يسعى الى أن يجدّد نفسه، ويجرّب أدواراً مختلفة ومتنوعة، غير أن المنتجين من جهة، والجمهور من جهة

أخري، يحاولون قولبته بمطالبته بتكرار الدور، المرة تلو الأخرى، ما أن يحقق نجاحاً في ذلك الدور أو في شخصية معينة. لهذا السبب نجد ممثلاً يتخصص تقريباً في نوعية معينة من الأدوار – الشر مثلاً – فقط لأن شكله وملامحه تؤهله لأدوار الشر، أو لأنه برع في فيلمه الأول، أو في أحد أفلامه، في تأدية هذا الدور، بالتالي لا يستطيع الخلاص منه إلا بصعوبة. إن الشخصية تظل راسخة في أذهان المنتجين والمخرجين، وعندما يحتاجون الى ممثل يؤدي شخصية مماثلة فإنهم يفكرون مباشرة في ذاك الممثل أو تلك الممثلة.

الدافع هو اقتصادي بالدرجة الأولي، يتصل بالتسويق وتحقيق الكسب المادي. القولبة هي استثمار، على نحو متكرر، لجانب أو مظهر واحد من مواهب الممثل، المتعددة الجوانب، دون أي اعتبار للحساسيات الفنية المتوفرة عند الفنان.

جيمس وودز: (عندما أديت شخصية القاتل المضطرب نفسياً، ولفت الدور الأنظار، صاروا يطلبون مني باستمرار أن أؤدي هذه النوعية من الشخصيات الانفعالية، الحادة، رغم أنني في الحياة الواقعية لست عنيفاً جداً، ولست كثير التوتر والانفعال. لذا يتعيّن على أن أبذل جهداً كبيراً في تأدية مثل هذه الشخصيات.. إضافة الى أنني لا أشعر بالراحة في تأدية ذلك. إني أعمل بشكل أفضل مع الشخصيات التي تكبح عواطفها..

هارفي كايتل: (أحب أن أؤدي شخصيات حساسة عاطفياً، لكن الآخرين لا يرون الممثل إلا في الدور الذي يحققه الآن. إنهم يريدون مني أن أؤدي الشخصية العنيفة طوال حياتي..

جاك ليمون: (المشكلة أنك إذا نجحت في تأدية شخصية ما، بطريقة معينة، فإنهم يطالبونك بأن تكرر الشخصية نفسها، والطريقة نفسها... وهذا بالضبط ما لا أريد أن أفعله..

جلين كلوز: (التنميط يحدث عندما تعزّز الأفلام الناجحة جداً صورةً معينة للممثل أو الممثلة..

كيرك دوجلاس: (بعد أن أديت دور الرجل العنيف في فيلم Champion، أصبحت فجأة تلك الشخصية في نظر الجميع. كنت أحاول إقناعهم بأني قادر على تأدية شخصيات ضعيفة أيضاً، لكن الجمهور يراك بطريقة معينة، إنه يقولبك، كما لو يقول لك: هذا هو أنت.

مارشيلو ماستروياني نموذج للممثل الذي تعرّض للقولبة والنمطية منذ بداية اشتغاله في السينما وعلي مدي عشر سنوات تقريباً. كان هناك إصرار من جانب المنتجين، في السينما الإيطالية، على استغلال حضوره الجسماني ومظهره الوسيم في تأدية أدوار البطل الذي ينتمي الى الطبقة العاملة أو الطبقة الوسطي، متجاهلين تماماً إمكانياته وقدراته المتنامية على نحو سريع في التمثيل. كان هذه السينما تنزع الى اختزال نطاقه ومساحته الى تصنيف ضيق ومحدود، مجبرة إياه على أن يكرر، على نحو لانهائي،. الأدوار ذاتها، وأن يؤدي الشخصية ذاتها من فيلم الى آخر.

يقول ماسترورياني: (حيث يشارك الممثل في فيلم ناجح، فوراً يحاول الآخرون إلصاق طابع عليه يحدده ويؤطره. دوري في فيلم الحياة الحلوة مع فلليني كان تجربة مثيرة، وأحدثت تغييراً حقيقياً في الأدوار المسندة إليّ. كان هذا الفيلم، بالنسبة لي، نقطة تحوّل،

بدايةً حقيقية لاتجاه جديد بعد سنوات من العمل في السينما والمسرح. لكن بعد نجاحي في هذا الفيلم، تلقيت عروضاً كثيرة لتمثيل الشخصية ذاتها: العاشق والمغوي الى يرتاد النوادي الليلية. لكنني أردت أن أدمّر هذه الصورة، فرفضت القولبة وتعمدت أن أذهب الى الاتجاه المعاكس، وأختار في فيلمي التالي شخصية الرجل العاجز جنسياً.

لقد أردت أن أفلت من الأسر في دور معين. إني أستمتع بالتمثيل حين تتاح لي الفرصة لأن أوسّع تجربتي، لأن أجدّد أدواري، لأن أغيّرها..

من جهة أخري، الممثل نفسه يساهم بدور كبير في إخضاع نفسه لعملية التنميط، وذلك عندما يستسلم لإغواء النجاح ويرضخ لرغبات المنتجين والجمهور على حد سواء، فيستمر في استثمار الشخصية نفسها طالما هي تنال قبولاً واستحساناً، وترفع من رصيد نجاحه التجاري، مضحياً بمواهبه وإمكانياته المتنوعة.

يقول جاك نيكولسون: (أنا أحد الممثلين القلائل الذين توفرت لديهم فرصة التمدّد والتنوّع. عادةً، عندما ينجح الممثل في دورٍ ما، فإنه يميل الى تكراره. إنه فخ حاولت تجنبه بقدر الإمكان. وأعتقد أنني نجحت في الإفلات من التصنيف والتنميط بتأدية مختلف الأدوار في أفلام ذات نوعيات مختلفة. شخصياً، أشعر أني قادر على تأدية أي دور.

وتقول كلوديا كاردينالي: (من المهم ألا تحصر نفسك في صورة ثابتة ونهائية الشكل. وأنا سعيدة لأن مخرجين مختلفين ينظرون الى من زوايا مختلفة..

ان معظم الأفلام تصور دونما تتابع أو تسلسل زمني بسبب متطلبات الميزانية والتصوير في مواقع مختلفة ومتعددة. إن طريقة العمل في السينما تقتضي الالتزام بالشروط الإنتاجية، إذ لا يمكن تصوير مشهد في موقع ما، ثم الانتقال الى موقع آخر لتصوير المشهد التالي، ثم

العودة الى الموقع الأول لتكملة التصوير. مثل هذه العملية تسبب ارتفاعا في التكلفة الإنتاجية، وتعد تبديداً للوقت والجهد. بدلاً من ذلك، يتم تصوير كل المشاهد التي تدور في موقع معين بغض النظر عن ترتيب هذه المشاهد في السيناريو، وبعد الانتهاء من هذا الموقع، وحين لا تعود هناك حاجة اليه، يحدث الانتقال الى موقع آخر.. وهكذا.

يقول المخرج البولندي أندريه فايدا في كتابه (الرؤية المزدوجة.:

(من وجهة نظر الممثل، أصعب شيء هو معرفته وضع شخصيته في كل مشهد. وعلي عكس المسرح، حيث يتحرك الممثلون من مشهد افتتاحي الى مشهد ختامي أو ذروة، فإن السينما دائماً تصور على مقاطع. لذا، ما لم يكن الممثل دائماً مدركاً لما حدث لشخصيته في المشهد السابق وما يصور الآن، وما كانت عليه حالته النفسية حينذاك وما علاقته بالشخصيات الأخرى، فإن من غير الصعب أن يفقد نفسه في الفوضى البادية. علاوة على ذلك، يتوجب على الممثل دائماً أن يحفظ القصة في ذهنه، بمعني أن يدرك ذاته في عالم هذا الفيلم غير المسلسل زمنياً والذي عليه التعامل معه يومياً. أفضل طريقة لفعل ذلك بكل بساطة أن يطرح الممثل على نفسه بعض الأسئلة الأساسية دائماً، مثلما يفعل الانسان في الحياة: من أنا؟ من أين جئت؟ ماذا أعرف عما يجري هنا والآن؟ ماذا على أن أفعل لأصل الى الهدف المفروض على من أجل حل معضلة هذا الفيلم؟ إذا لم يداوم على طرح هذه الأسئلة على نفسه، هناك احتمال كبير أن ينزلق مستوي أدائه، أو أن لا ينسجم مع ما سبق وسينتهي الى أرضية غرفة المونتاج. هناك طريقة واحدة لمنع حدوث مثل هذا الأمر: داوم على خلق الشخصية كل لحظة..

لأن الشخصية تتعرض، طوال الفيلم، لتحولات وتغيّرات دقيقة ومتدرّجة في المظهر أو السلوك أو الموقف، فإن عدم الالتزام بالتسلسل الزمني، في تصوير الفيلم، يفرض على الممثل مطالب صارمة وقاسية. وللتكيّف مع هذه المطالب، والتغلب على المشكلات والمصاعب التي تنشأ من هذا الوضع، يتعيّن على الممثل ان يكون واعياً ومدركاً لكل مظاهر وتحولات الشخصية، وأن يمتلك قدرات ومهارات عالية، وتركيزاً مكثفاً، بحيث يستطيع أن يؤدي المشاهد بأي ترتيب أو نظام، وفي أي وقت، دون أن يؤثر ذلك على أدائه.

جيمس ماسون: (كلما اقترب التنفيذ السينمائي من التتابع الأصلي كما في السيناريو سهلت الأمور بطبيعة الحال، لكن هذا ليس ضرورياً. فكلما زادت خبرتك قلّت الصعوبة، ما دمت تقوم بالتحضير الكافي لكي يكون الدور كله في مخيلتك..

ساندي دينيس: (إن تأدية الدور خارج تتابعه الطبيعي لا يقلقني على الإطلاق، بل على العكس، قد يكون ذلك أفضل لي..

إليك جينيس: (يثير عدم التتابع مشكلة، فعندما تؤدي المشاهد الأخيرة أو الوسطي قبل أن تؤدي المشاهد الأولي في الفيلم بأنك تعتمد على التخمين فيما يتعلق بالتطور العاطفي، وإن كان في مقدور المخرج الممتاز أن يحكم جيداً على أدائك هنا..

ريتشارد أتنبرو: (في أيامي الأولي في السينما، كنت أشعر بارتباك شديد نتيجة عدم التتابع الطبيعي للأحداث، كأن ألتقي بزوجتي لأول مرة بعد أن أكون قد تبادلت معها الحب قبل بضعة أسابيع، أو أن أحزن لوفاة صديق حميم قبل أن أعرف من سيقوم بتمثيل دوره. كنت أجد صعوبة في هذا يجب أن تعرف السيناريو جيداً وبمنتهي العناية قبل أن تدخل

موقع التصوير. وكان الممثل روبرت دونات يعلّق رسماً بيانياً على حائط غرفة ملابسه يوضح عليه كل المناظر التي تظهر فيها الشخصية التي يؤديها، ويضيف إليه خطوطاً بألوان مختلفة ترمز الى عمر شخصيته ، وظروفها العاطفية، وعلاقتها بباقي الشخصيات وما الى ذلك في كل موقف..

إريك بورتمان: ربما يتصور الكثيرون بأن إحدى الصعوبات الشديدة التي تواجه ممثل السينما هو واقع أن تصوير الفيلم لا يتم بشكل متسلسل أو متعاقب، بل على نحو غير منتظم وغير مترابط. قد يكون ذلك شاقاً لكنه ليس صعباً جداً، ذلك لأن الممثل الجيد يدرس سلفاً السيناريو كله بجدية، مثلما يفعل الممثل المسرحي مع النص. إن المشاهد التي يظهر فيها المثل السينمائي قد تكون أحداثاً منفصلة عن بعضها، لكنه يحمل القصة كلها في ذهنه. ولا أعتقد أن الممثل، الذي يقدم أفضل ما لديه في الحدث المنفصل، يواجه مشقة أكبر من تلك التي يواجهها الممثل المسرحي وهو يعيد. في البروفات، جزءاً من المسرحية، في السينما، حتى الممثل الذي يؤدي دوراً صغيراً يجب أن يدرس السيناريو كله. ينبغي أن يعرف، أن يختبر، امتداد القصة من أجل أن يكون قادراً على إضاءة مصباحه..

****

الممثل وعناصره

المتعة التي نشعر بها، ونحن نشاهد الممثلين على الشاشة، لا تنبع من القصة التي يمثلونها فحسب، بل أيضاً من مشاهدة أجسادهم وهي تتحرك، ووجوههم التي تعبّر عن مختلف المشاعر والانفعالات.. إضافة الى مهاراتهم في الأداء. إن الأداء يتخلّق ويتشكّل عبر سلسلة من الأفعال والإيماءات وتعابير الوجه والصوت ويتعين على الممثل أن ينظم

ويضبط أداءه وذلك بتنسيق إيماءاته وحركاته وتوتراته العضلية وتعبيراته. إن مهنة التمثيل تقتضي عرضاً أو كشفاً مستمراً للجسد والوجه والمشاعر.

يقول المصور السينمائي نستور ألميندروس: (في الكون السينمائي. عادةً الوجوه والأجساد هي النجوم، لذا فمن واجبنا كمصورين أن نجعل الجمهو أكثر حساسية تجاه المتعة البصرية التي يوفرها الخط والقوس واللون وذاتية الممثل السينمائي. لدي مشاهدة ممثلة أو مثل مصوّر بشكل جيد، يتخيّل المتفرج ذاتاً أفضل وأنقي. بالنسبة للمتفرج، أكثر مظاهر البوح أو الكشف إثارة للاهتمام هي التي يجدها في وجه وجسد الممثل على الشاشة.

الممثل يوجد لنفسه لغة خاصة به تتشكّل مفرداتها من الحركة والإيماءة والنبرة. إنه يوظف، بعناية ودقة وبفهم مدروس، الإيماءات البدنية، تعبيرات الوجه، النظرات، وحركة الجسد في إيقاع متناغم مع الحالة أو الحدث، وعند التفاعل مع الشخصيات الأخرى.

بالحركة، بالإيماءة، بالنظرة، يستعيض الممثل أحياناً عن الحوار في التعبير أو في كشف المظاهر والحالات المتوارية داخل الشخصية، في حديث الناقد نيك رودريك عن أداء الممثلة الفرنسية إيزابيل أوبير يقول: (أداء أوبير لا يسبّب الأذى لما يوجد بالداخل: الإيماءات الدقيقة – نظرة ما، حركة يد مترددة تجاه الوجه – تفشي الانفعال الداخلي..

يقول أستاذ التمثيل لي ستاسبرغ: (لكل فنان أداته الخاصة التي يستخدمها والتي توجد خارج ذاته.. فالموسيقي لديه آلته الموسيقية، والرسام ريشته، والكاتب قلمه. بينما الممثل لا يملك إلا جسده. إن جسم الممثل هو آلته الوحيدة التي بواسطتها يمارس أو يؤدي فنه:

وهذا ما يؤكده روبرت دي نيرو حين يقول:

(جسدك آلة موسيقية، ويتعيّن عليك أن تتعلم كيف تعزف على هذه الآلة. إنه أشبه بتعلّم كيفية العزف على البيانو. يجب أن تكون هناك مدارس للتمثيل تسمح بالتحاق الأطفال فيها.. تماماً كما مع الموسيقيين. أنت لا تحتاج الى الخبرة والتجربة لتتعلم التقنية. إنك تتعلم تقنيتك، وفيما تكبر وتمتلك الخبرة، تقوم بتطبيقها على ما تعرفه.

الممثل إذن أشبه بالموسيقيّ الذي يؤدي أنغاماً مختلفة بجسده.. إنه يعزف بجسده بدلاً من الآلة الموسيقية. وبهذه الطريقة تتشكّل الشخصية خارجياً وداخلياً.. أو كما يقول بول نيومان:

(ما إن تحصل على الخاصية الجسمانية للشخصية الطريقة التي بها تتحرك وتمشي، طريقة استخدام اليدين، التحكم في الإيقاع حتى يخرج الكائن الداخلي من تلقاء نفسه..

الممثل يوظف جسده كوسيلة للتعبير العاطفي والفكري. وحركات جسده هي بمثابة إشارات يستقبلها ويقرأها المتفرج ثم يفسرها على الفور، وعلي ضوئها يحدّد استدلالاته واستنتاجاته بشأن الشخصية التي يجسدها الممثل. الممثل يقدر أن يحدّد الشخصية من خلال التوظيف البارع للغة الجسد: الحركات، الوقوف، الجلوس، المشي، الإيماءات. فالممثل لا يعتمد على الحوار فقط، بل على الحركة أيضاً.. وذلك باستخدام جسده كله، بالتحكم في كل عضو وعصب وعضلة، وتنقية وصقل حركات الجسد. إن إيماءة بسيطة، أو تعديل جسماني طفيف، يمكن أن يغيّر حالة وموقف الشخصية. للجسد إمكانيات تعبيرية هائلة. وعلي الممثل أن يوظف كل عضو في الجسد، ليس الوجه واليدين فقط، بل الظهر والعمود الفقري والعنق والكتفين والخاصرة والوركين وغيرها. حين يمثل كل

جزء في جسده، كل طرف عصب وعرق وعضلة ينبغي أن ينتسب الى الشخصية التي يمثلها. يتعيّن عليه أن يعرف ما يعنيه الارتخاء وما يعنيه التوتر، أن يصعّد ويعمّق تصويره للشخصية بجسده.

الممثل يبدي انفعالا ما، كالغضب، من خلال كتفيه، عنقه، جذعه، ذراعيه ويديه، عينيه وفمه، ومن خلال صوته وأنفاسه. الغضب هنا ثمرة تنسيق منهجي لكل هذه العناصر، المتجلية عبر استخدام العضلات والحركات والأصوات. ولكي يحقق أقصي ما يمكن من التأثير، يتعين على الممثل أن يتحكم كلياً في جسده ووجهه وصوته. إن حركاته موظفة لتوصيل أفكار وأحاسيس الشخصية بأكثر الطرق حيويةً.

ممثل أخر قد يعبّر عن هذا الانفعال أو الشعور معتمداً على الصوت والوجه فقط، جاعلاً عينيه وشفتيه تسجّل كل الغضب والحقد والاشمئزاز التي تشعرها الشخصية.

تقول الممثلة بيتي ديفيز في سيرتها الذاتية الصادرة في العام ١٩٦٢:

(أعتقد أن هناك أحاسيس وانفعالات هائلة لا يمكن للممثل أن يعبّر عنها إلا باستخدام جسده كله. الممثل يؤدي بجسده. إن ظهر الممثل يمكن أن يعبّر عن إحساسٍ ما..

الجسد أداة طيّعة ومرنة يمكن توظيفها لعرض مهارات إكروباتية بلهوانية مخففة، كما في كوميديا السينما الصامتة أو في أفلام المغامرات والأكشن. لكن المهارة المتمثلة في العرض الجسدي للشخصية ليست هي أساس عمل الممثل - كما يقول المخرج الفرنسي جان رينوار - ذلك أن المظهر الخارجي المقنع، رغم أهميته، ليس أكثر من عامل مساعد.

للتعبير عن حساسية الشخصية، كان جيمس دين - على سبيل المثال - في فيلم (شرقي عدن. يعتد على رخاوة الأطراف، والانتقال المفاجئ من اتجاه الى آخر بشكل عصبي،

ويكوّر جسمه بحيث ينحني بتذلل أو ينكمش كأنما يخشى الأذى.. إنه يستخدم جسده كما لو كان صدفة

المخرج والكاتب جون سايليس في حديثه عن الممثل الياباني توشيرون ميفوني يقول: (ميفوني يتمتع بتناسق جسماني رائع، أحد الأشياء التي أبحث عنها في الممثل، الطريقة التي يتحرك بها. من أفضل الممثلين في هذا المجال: ستيف ماكوين ويفيد ستراثير. أحب أن أشاهدها على الشاشة. ماكوين قادر على اختزال حواره وتحسين الشخصية باستخدامه لحركة جسمه. توشيرو ديفوني ينتسب الى هذا النوع من الممثلين الذين يعرفون كيف يحركون أجسادهم، وهو قادر على تأدية مختلف الشخصيات العنيفة وتلك التي تشعر بأنها مكبوحة .

ومثلما الممثل يتحكم في حركات جسده، فإنه قادر أن يتلاعب بجسده، بأن يزيد وزنه أو يخفضه.. كما يفعل دي نيرو – على سبيل المثال – في عدد من أفلامه. فهناك أدوار تستدعي من الممثل حالة جسمانية معينة، عندئذ يلجأ الى تحويل جسده بزيادة الوزن أو إنقاصه لكي يتلاءم جسد الممثل مع الطبيعة الجسمانية للشخصية التي يؤديها، أو أن يبني الممثل عضلاته، وبالذات في أفلام الأكشن والمغامرات التي تتطلب من الممثل امتلاك قوة عضلية بدنية. إن التعبير أو التحول الجسماني يجعل الممثل يشعر بالاختلاف حتى في أحاسيسه.

يقول دي نيرو:

(في ما يتعلق بزيادة الوزن، فإن المظهر الخارجي يعبّر عن نفسه بطريقته الخاصة.. لكن التحولات الداخلية، كيف يجعلك التغيّر الجسماني تشعر وتتصرف، بطريقة معينة ومختلفة، ذلك هو المهم..

لكي يحقق الممثل التطابق أو التماثل مع الشخصية، بدقة وإقناع، فإنه لا يحجم عن تغيير مظهره الجسماني عن طريق زيادة الوزن أو تخفيضه، وفي سبيل ذلك لا يكترث إن بدا قبيحاً أو بديناً أو منفراً.

يقول دي نيرون: (أشعر بضرورة أن أكون جديراً بالدور. يتعيّن على أن أكتشف جوهر وطبيعة الشخصية التي أنوي أمثلها. إذا ضاعفت وزنك، على سبيل المثال، فإن ذلك يرغمك على أن تتحرك جسمانياً بطريقة معينة..

(الوجه منظر طبيعي... هذا ما يقوله المصور السينمائي إد لاشمان.

الممثل الموهوب قادر أن يوصل بوجهه مشاعر أو حالات داخلية عميقة، وذلك من خلال قسماته المتحولة، خطوطه وتعرجاته ومنحنياته، والتعبيرات المخلفة المرسومة على سطحه.. والتي تلتقطها الكاميرا بدقة ووضوح، وعلي نحو مضخّم.

وكمنا يقول جان رينوار: (علي خشبة المسرح، وعند التعبير عن لحظات حب مثلاً، ليس هناك غير طريقة واحدة هي الحوار، أما في السينما، فقد وفّرت علينا اللقطات القريبة الكثير من التوضيحات.. ذلك أن ملمس الجلد وبريق العينين ونداوة الفم يمكنها أن تقول أكثر مما يقوله أي عدد من الكلمات..

الممثل قادر أن يعبّر عن مشاعر وانفعالات مختلفة من خلال وجهه. ليس هذا فحسب، بل قادر أيضاً، بتحريك معيّن لعضلات الوجه وبتوظيف النظرات، أن يتحول الى نقيض ما كأنه قبل ثوابٍ.. أي أن يعبّر عن حالة مغايرة للحالة التي كان فيها قبل لحظة، منتقلاً بذلك من عاطفة أو شعورٍ ما الى آخر مغاير أو مناقض، فبإمكان الممثل ان يتحول من البراءة والرقة الى تجسيد الشر من خلال نظراته أو إلتواءات فمه دون اللجوء الى المكياج أو أي مؤثرات خاصة. إنه يتحول في لحظات، وأمام أعيننا، من حالة الى أخري.

يقول جودار: (الوجه ليس جزءاً من الجسد فحسب، إنه أيضاً تمديد لفكرةٍ ما، والتي ينبغي على المرء أن يأسرها ويبوح بها..

ويقول كارل درايرِ: (لا يجب أن نركن الى تصوير الوجوه، بل يجب أيضاً أن نصور الأفكار والمشاعر خلف هذه الوجوه..

هناك حالات يحافظ فيها الممثل على الحياد الظاهري في التعبير الوجهي، فيبدو الوجه خالياً من أي تعبير أو انفعال. الممثل هنا يسيطر على مشاعره، لكنه يجعلنا نشعر بالكامن تحت السطح.

أحياناً، بشدّ عضلات الوجه يقدم الممثل إشارات طفيفة للتعبير عن شعورٍ ما. كالغضب مثلاً. إن جان رينوار يؤك؛ د بأن (الممثل الجيد يصل الى أقصي تأثيراته بأقل الوسائل، ويعبّر عن أقصي الانفعالات بمجرد رعشة خفيفة من وجهه، فيما يحتاج الممثل الآخر، الأقل خبرة وبراعة، الى الصراخ للحصول على التأثير ذاته..

الوجه، في حالات وشروط معينة، يمكن أن يكون ناعماً أو فرحاً أو حزيناً أو مخيفاً. إن جاذبية الوجه السينمائي لا تكمن في جماله إنما في تحوّله، في حيويته.

تقول الممثلة السويدية ليف أولمان: (أفضّل أن يبدو وجهي حيّاً على أن يكون جميلاً. إذا كان الوجه جميلاً، فليس هذا بسبب شكل الأنف، بل لأن هناك كائناً خلف الوجه..

إن وجه ميريل ستريب، كمثال. ليس جميلاً بالمعيار الهوليودي، لكنه الوجه الآسر الذي لا يُنسي.. أو على حد تعبير المنتج ستانلي جافي. (إنه أكثر الوجوه إدهاشاً في السينما. التعبيرات تنساق برفقٍ على هذا الوجه مثل سديم. إنه وجه أزلي. ميريل تشبه العذراء في لوحات القرون الوسطي..

أما ميريل ستريب نفسها فتقول:

(وجهي متغيّر. أحياناً أبدو جذابة جداً، وأحياناً لا أبدو كذلك.. لكن وجهي يمنح الشخصيات غموضاً معيناً../

الوجه لغة... هكذا تراه جولدي هون التي تقول:

(ممثلات، مثل بريجيت باردو، ينطقن بأجسادهن.. أنا أنطق بوجهي..

والوجه يمكن أن يكون لغزاً، حسب نظرة المخرج الإيطالي دينو ريزي الذي يقول: (في السينما، الوجه هو الذي يهم، ويؤخذ بعين الاعتبار. إنه لغز. لغز أن يكون ملائماً للتصوير من وجهة نظر جمالية. بالأحرى، هو اللغز الذي يشبه لغز الشعر والرسم.. المرء يحسّ به لكنه لا يتسطيع أن يفسره. خذ وجه جريتا جاربو أو همفري بوجارت.. إنهما ينقلان شيئاً أعظم من الفيلم، أعظم حتى من ذواتهما..

جاك ليمون، كمثال، يمتلك وجهاً قادراً على الإيحاء بالكوميدي والتراجيدي معاً.. ليس بالتحرك والانتقال من هنا الى هناك، إنما بطريقة تبدو كما لو أنها وجوه مطبوعة على

بعضها البعض.. إنها دائماً موجودة معاً. وجه يتأرجح بين الظلمة والنور، السذاجة والنضوج، الفتنة والمرارة، الحدّة والعذوبة.

وجاك ليمون بدوره يمتدح وجه زميله والتر ماثو قائلاً:

(لدي ماثو ما اعتبره أعظم وجه في العالم كممثل. وجهه خريطة لكل انفعال بشري..

المخرج إنجمار بيرجمان يصف مشهداً من فيلمه (برسونا. حيث بيبي أندرسون تتكلم في مونولوج؛ طويل بينها ليف أولمان تصغي صامتة.. يقول بيرجمان: (لو نظرت الى وجه ليف فإنك ستري بأنه يتورّمك وينتفخ طوال الوقت. إنه آسر.. شفتاها تنتفخان، عيناها تصيران أكثر قتامة وغموضاً، وهي كلها تتحول الى نوع من االشراهة. ثمة لقطة جانبية لها، هنا، والتي لا تضاهي، بإمكان المرء أن يري وجهها يتحوّل الى ما يشبه القناع الحسّي، الفاتر، غير الودّي. حين أردنا أن نصور اللقطة، طلبت من ليف أن تحشد كل إحساسها في شفتيها، كان عليها أن تركّز وتكثّف كل حساسيتها وتضعها هناك. بإمكان المرء أن يضع إحساسه في أجزاء مختلفة من الجسد، بامكانه أن يستجمع انفعالاته في الإصبع أو الإبهام أو المؤخرة أو الشفاه.. من بين كل الأسطح، أو المظاهر الخارجية، الوجه هو الأكثر تعبيرية. إنه مرآة تكشف وتفشي الكثير. وبما أن الوجه يعكس أفكاراً ومشاعر، فإنه ليس مجرد سطح بل سطح عاكس، بالتالي فإن الوجوه - في الفيلم - هي بالتأكيد الأكثر قيمةً، معرفياً، من الأسطح الأخرى على الشاشة - الأشياء، المناظر، وغيرها - والتي لا يمكن أن تكون إلا نفسها.

يقول إنجمار بيرجمان: (الكثير من المخرجين ينسون بأن عملنا في السينما يبدأ معل الوجه البشري. بإمكاننا طبعاً الاستغراق كلياً في جماليات المونتاج، وتصوير الأشياء والطبيعة

الصامتة في إيقاع رائع، وإضفاء جمال مذهل على تأملاتنا في الطبيعة... لكن الاقتراب من الوجه البشري هو بلا شك الخاصية المميزة للفيلم. ويقول كارل دراير:

(كل من يشاهد أفلامي سيعرف أية أهمية أوليها للوجه الإنساني. انها أرض لا يكلّ المرء من اكتشافها..

ويقول فلليني: (الوجوه دائماً ألهمت مخيلتي. لا أملّ من النظر الى الوجوه حتى أجد الوجه المناسب للدور. ومن أجل دور قصير قد أنظر الى ألف وجه حتى أعثر على الأمثل، الوجه هو أول ما يتيسّر لنا فهمه..

لكن الوجه ليس مرآة فحسب، بل هو قناع أيضاً.

الكاميرا باقترابها أكثر من الوجه لا تستطيع بالضرورة أن تقترب أكثر من الحالات الذهنية. الوجه، كذلك، يخفي أو يخدع أو يضلل.. إنه يقنع الكثير. الوجه في الفيلم، كما في الحياة، قد لا يوفر لنا المعرفة الطفيفة أو حتى التلميح الأدنى. والحالات الذاتية التي يعبّر عنها الوجه يمكن أن تكون تعبيرات موضوعية بالنسبة للمتفرج.. كما يقول لورنس شاخر (ومثلما العمق المقترح للشاشة هو وهمي. كذلك هو عمق الوجه. ليس ثمة داخل يمكن اختراقه لرؤية ما يوجد في الأسفل. الوجه هنا يظل سطحاً مستغلقاً، ولا يمكن النفاذ إليه.

هناك ممثل يزخرف وجهه بتعبيرات مميّزة ليقنعنا بأنه – على سبيل المثال – رجل متخلف عقلياً. وممثل أخر يغيّر شكل وجهه بحيث ينقل لنا الإحساس أو الحالة الداخلية، كما فعل جاك نيكولسون عندما تعرّض لجراحة في المخ في نهاية فيلم (أحدهم طار فوق عش الوقواق.. إن وجه الممثل الأول لا يعكس الداخل، لا يعكس الحالة الذهنية، بل هو

موجّه نحو الخارج.. إنه مبرمج، متلاعب به، أقرب الى الآلية. بينما وجه الممثل الثاني يتحوّل من الداخل الى الخارج، عاكساً الفكر والشعور كما لو أنه يصغي الى صوت داخلي ما أو يتذكر شيئاً.

يقول الممثل روبرت دونات: (الوجه المعبّر يساعد على توصيل الرسائل الصادرة من قلب وعقل الفنان. أقول يساعد لكنه لا يستطيع أن يروي القصة كاملة. تعبيرات الوجه هي سطحية، خارجية، بالتالي هي ليست دائماً صادقة. الممثل السيىء، الكسول، يعبّر عن المفاجأة، مثلاً، برفع الحواجب واهتزاز الأنف وانفراج الشفتين وجحوظ العينين. الممثل الجيد يمضي الى الجذور الفعلية للعملية ويتخيّل الحالة الذهنية والحالة العاطفية التي تحيط بالشخصية لحظة المفاجأة، وطبيعة المفاجأة، ودرجة الصدمة الذهنية والعاطفية التي يمكن حدوثها..

عند بعض الممثلين قدرة فذّة على التعبير عن انفعال ما بواسطة العينين، حتى أنهم – في أحوال معينة، – يعتمدون في التعبير على العينين.

العين، كما يقال، مرآة الروح.

يقول المصور السينمائي سفن نايكفست: (الوجه عالم بذاته. أظن أنه حقل اختصاص.. كمصور. إذا كنت مهتماً بالكائنات البشرية فلا بد أن تكون مهتماً بالوجوه. أحاول دائماً أن ألتقط الضوء في عيون الممثلين، لأنني أشعر بأن العيون هي مرايا الروح. بعض المخرجين يشعرون بالانزعاج لدي رؤيتهم الانعكاسات في العيون. لكن ثمة دائماً إنعكاسات في العيون، ولو امتلكت ذلك الانعكاس فإن بوسعك أن تري الكائن البشري وهو يفكر. ثمة حضور ما هناك.

بنظرةٍ ما، بالتماه، بوميض.. ينقل الممثلون ما تعجز الكلمات عن التعبير عنه، ويكشفون المشاعر الداخلية للشخصية دون اللجوء الى توضيح لفظي. فالممثل، من خلال عينيه، يُظهر أو يكشف روحه. وعندما تكون اللقطة كبيرة على الوجه فإن كل الأداء يأتي من خلف المقلتين.

بربارا ستانويك: (الأعين أعظم أداة في السينما.. الأداء السينمائي العظيم يكمن في الأمين..

جيرمي آيرونز: (الكاميرا تحب الأعين المفعمة بالحياة، والتي تعرف كيف تروي القصص..

بيتي ديفيز: (شعرت دائماً بالامتنان الشديد لعينيّ.. لم يكن لديّ ما أقدمه للكاميرا غير عينيّ..

في حديث للمخرجة جين كامبيون عن الممثلة هولي هنتر التي عملت معها في فيلم (البيانو.، تقول المخرجة :

(لأن هولي لا تتكلم على الإطلاق في الفيلم، نظراً لكونها خرساء، فقد اعتمدت على نظراتها . لقد أدركت بأن العينين من أهم عناصر الأداء. إن لديها عينين متقدمتين، متوهجتين، وذات تحديقة حادة. عينان بليغتان جداً..

وفي حديث للمخرج تيم بيرتون عن الممثل جوني ديب، يقول:

(إنه ممثل قادر على إدهاشي. أثناء تصوير فيلم Edward Scissor hards كنت واقفاً على بعد قدمين منه، أراقبه وهو يؤدي مشهداً. في اليوم التالي، شاهدت اللقطة نفسها في نسخة التصوير اليومية، وشعرت بالذهول.. فقد استطاع، دون فعل أي شيء،

أن يعبّر بعينيه بطريقة استثنائية.. كان كما لو على وشك البكاء. لا أعرف كيف فعل ذلك.. وحده، ودون عون من الكاميرا أو الإضاءة.. كان شيئاً لا يُصدق.

وعن أهمية التحديقة، يقول الممثل الشاب إدوارد نورتون:

(لإيجاد، أو للتعبير عن مستوى الكثافة داخل ذات الممثل، هناك خاصيات معينة تتصل بالصوت، أو الطريقة التي تستخدم بها عينيك أمام الكاميرا، يمكن أن تساعدك.. إضافة الى خاصيات السكون والصمت، أي لحظات الصمت القصيرة والتحديقات، التي قُلل من شأنها كثيراً فيما يتعلق بالتأثير الذي يمكن أن تمارسه. إذا كان هناك ممثل، والذي تشعر لديه بكثافة السكون، أو الذي يفهم بعمق الى أي حد يمكن للتحديقة أن تكون رهيبة، كنقيض للإيحاءات المعمّمة للغضب من خلال الإيماءة أو العبوس، فهو روبرت دي نيرو.

العين، كما يشير ماكلوهان، عضو محايد، وهي تحتاج الى منبّه كي ترتجّ حياديتها المتأصلة.

إذا كنا، في حياتنا الواقعية، لا نستطيع أن ننظر مباشرة في عينيّ الآخر دون أن نشعر باتصالٍ ما، بتفاعلٍ ما، فإننا أمنام الشاشة السينمائية – بما تتضمنه من منبّهات لا تُحصي بفعل حركة الصور المتعاقبة، وما تثيره هذه الصور من توترات وانفعالات ومشاعر – نكون في حالة اتصال مباشر وعميق على السمت الفكري والعاطفي، الشعوري واللاشعوري، وبالنتيجة، يجذبنا الفيلم بقوة الى عالمه ليؤثر فينا ويخلق لدينا استجابات متعددة ومتباينة.

المتفرج يظل مشدوداً الى الشاشة بواسطة التحديقة الطويلة، الثابتة، اليقظة، المسمّرة. عيناه مفتوحتان على سعتهما، وكل إطرافه تعني فوات اللقطة ومرورها بلا ملاحظة. بالعين

يحتوي المتفرج العالم الذي يتحرك أمامه، ويرصد أدق التفاصيل، ويكون شاهداً أو مشاركاً حسب رغبته ومشيئته.

لكن، في المقابل، هناك التحديقة العكسية.. عندما يحدّق الممثل أو الممثلة في الكاميرا، أي في أعيننا، في لحظة معينة من لحظات الفيلم أو في نهايته. هذه التحديقة تربكنا وتنتزعنا من حالة الطمأنينة والأمان التي يوفرها إحساسنا بأننا نتفرج ولا ننخرط، تتلقى ولا نشارك. التحديقة التي نشعر إزاءها أحياناً بالقلق والتوتر والحيرة والخجل، ولا نعود نعرف كيف نستجيب لها لأنها تباغتنا وتخترق المسافة التي نحاول جاهدين المحافظة عليها بيننا وبين الشاشة. إنها االتحديقة السرمدية التي توجهها نحونا الشخصية القاطنة في الشاشة والتي، في لحظة مفاجئة، تنظر إلينا، تتفرس فينا، على نحو مباشر وحاد، وبعينين لا تطرفان. الشخصية تخرج بغتة من عالمها، من زمنها، لتنظر إلينا، لتتصل بنا، لتجرّدنا من وهم الموضوعية أو تحطم موقف اللامبالاة، لتقدّم لنا تحذيراً أو شكوى.

في فيلم M للمخرج فريتز لانج، يوجّه الممثل بيتر لوري، قاتل الأطفال، تحديقته الثابتة والمرعوبة الى الكاميرا، إلينا، فيما يتمتم: (أنا دوماً خائف، ثمة من يتبعني في صمت، مع ذلك فإنني أسمعه.. إنه أنا الى ألاحق نفسي، ولا أستطيع الهرب..

وبهذه التحديقة لا يكشف القاتل الهاوية التي يسقط فيها دون أن يصل الى القعر، بل أيضاً يدعو المتفرج الى التمعّن ملياً في الداخل الذي تتناسل فيهٔ الآثام والمخاوف.

المخرج تاركوفسكي يتجاوز الاستخدام الشائع لتحديقة الممثل الى الكاميرا باعتبارها وسيلة لنقل رسالة عقلية أو فكرية، جاعلاً التحديقة وسيلة لتأسيس الاتصال المباشر بين

مشاعر الشخصية الحميمية والإدراك الغريزي للمتفرج، ولتكثيف تماهي المتفرج مع العالم الداخلي للشخصية.

في كتابها (الميثولوجيا المدنسة.، تتحدث الناقدة الإيطالية إيفيت بيروت عن اللقطة الختامية في فيلم (غازلة الدانتيلا. للمخرج السويسري كلود جوريتا، قائلة بأن تحديقة البطلة ايزابيل أوبير في الكاميرا تخلق جواً محركاً وشاعرياً من الغموض السري عن طريق احتجاز الصورة على نحو لا نهائي. أنها تنظر الى الكاميرا، جامدة بلا حراك، راسمة ابتسامة غامضة، هذه النظرة تثير العواطف الأعمق لأنها تنقل الألم والبعد الذي لا يمكن تجسيره بين شخصين. إنها تتحدي اليقين، محوّلة الصفاء الى شك. ما الذي ينظر إلينا حقيقةً؟ أهو الغباء أم الحكمة؟ الجنون أم الإدراك؟ .. في هذه التحديقة نجد هدوء ورزانة روح بسيطة محكوم عليها بالعزلة، لكن في هذه التحديقة المجروحة لا تكمن الحساسية فقط، بل ربما شيء من التهكم أيضاً.

الصوت من العناصر الأساسية والمهمة، التي تمارس تأثيراً كبراً في الأداء وفي إيقاع الشخصية. والممثل يستغل طاقته الصوتية بحيث يكون للحوار الذي يلقيه تأثيراً عميقاً في نفس المتفرج.

يتعين على الممثل أن يعي إمكانياته الصوتية والوسط الذي من خلاله ينقل صوته، وأن يوظف بذكاء وعلي نحو ملائم كل مظهر من مظاهر صوته الأنفاس، اللهاث، الشهقات، الهمسات، الآهات، الأنّات، الصرخات، الضحكات، النحيب..الخ وكل طبقة من طبقات صوته حجم الصوت، درجاته،سرعته، إيقاعه، نبراته.. الخ وذلك للكشف عن مشاعر وأفكار واستجابات الشخصية.

عكس الممثل أن يحدّد كيفية إلقاء كل جملة من الحوار.. هل في نفّس واحد كجملة طويلة واحدة أم بشكل متقطع وذلك باللجوء الى لحظات الصمت القصيرة؟ وما هي الكلمات التي لا بد من توكيدها؟ وهذا بالطبع يستلزم معرفة دلالة ومغزى الكلام أو الجمل، والإحساس بكل كلمة ينطقها، حتى لا يبدو وكأنه يردّد ما حفظه دون فهم، أو يلقي حواره كما لو يلقي معلومة أو محاضرة. في علاقة الممثل بالحوار فإنه يقوم أولاً بتأويل الجمل والكلمات وفق ما تمثله شخصيته، ومن ثم يحاول فهم كيفية التعامل مع الكلمات المكتوبة في السيناريو، وترجمة ذلك الحوار الى شيء هو أكثر من مجرد (حديث..

عند دراسة الممثل للشخصية فإنه ينتحل صوت شخصيته، لكن ليس بمعني تغيير صوته الطبيعي في كل مرة. فمن خلال معرفة وفهم طبيعة وسمات ذهنية وسيكولوجية شخصيته، إضافة الى وضعها الاجتماعي والاقتصادي، وخلفيتها الثقافية والتربوية، وعمرها الزمني، يكون باستطاعة الممثل توليد أو إعادة إنتاج خصائص الصوت المميزة. إن مهارات الممثل الصوتية تبرز عند تعامله مع الممثل الآخر في المشهد، وفهم الطريقة التي بها يوظف الآخر صوته، بحيث يكون قادراً على التفاعل معه على نحو خلاق وفعال. على سبيل المثال، لو استدعي السيناريو حالة ما والتي يتوجب فيها على الشخصية أن تفرض صوتها أي سلطتها على الأخرى، فكيف يمكن تحقيق ذلك؟ هل يكفي رفع درجة الصوت، والتحدث بصوت مرتفع؟ في الواقع، قد يوحي هذا بالنقيض تماماً، فالصراخ والزعيق هو رد فعل متطرف، ويمكن أن يعبّر عن محاولة يائسة لدي الفرد لتأكيد هيمنته وسيطرته، وقد يخفق في تحقيق ذلك، لأن الزعيق لا يعبّر عن السلطة الفعلية. فبإمكان الفرد أن يفرض السطوة بخفض مستوي الصوت على أن تكون نبراته واثقة وحازمة،

وباختيار طبقة صوت مختلفة عن الآخر، وبالتحكم - دراميا وإيقاعيا - في استجاباته أو ردوده على ما يقوله الآخر.

مارلون براندو وروبرت دي نيرو، كمثال من الممثلين الذين يسعون الى إعطاء اللغة سلطة إضافية.. تعبيرية وايحائية، وذلك من خلال التكثيف والاختزال والتركيز على المظاهر الصوتية المتنوعة كالغمغمة والهمهمة والتلعثم والتكرار.

براندو، في الأب الروحي، إختار لشخصيته طبقة صوتية مميزة، متأثراً بصوت واحد من رجال المافيا والذي أدلى بشهادته ضد الجريمة المنظمة. فقد استمع هو والمخرج كوبولا، الى الأشرطة المسجلة، وكان براندو مأخوذاً بجرس الصوت الخفيض، والذي يبدو صاحبه كما لو أنه مصاب بعسر التنفس، وكان براندو يري بأن ذوي النفوذ والسلطة لا يحتاجون الى الصراخ لفرض هيمنتهم.

أما دي نيرو فقد درس أداء براندو بما أنه يؤدي الشخصية ذاتها في مرحلة الشباب..

يقول دي نيرو: (لقد حاولت أن أربط أداء براندو بي، أن أقيم اتصالاً بيني وبيته وأن أتخيله أصغر سناً أو أن أكون هو في شبابه. لذلك حاولت أن أغيّر إيقاع السرعة في الكلام، في المواقع التي يكون هو فيها أبطأ، وأن أحصل على نبرات الخشونة في صوته.. مجرد مطلع النبرات. كان ذلك ممتعاً ومشوقاً.. أشبه بمعضلة علمية..

ومن المعروف عن دي نيرو، في تحضيره للأدوار، أنه يقوم بتسجيل أصوات الناس، ومنها يلتقط الصوت الذي يشعر بأنه قريب من صوت الشخصية التي ينوي تمثيلها.

الممثلون الإنجليز، الأكثر ارتباطها بالمسرح، والأكثر اعتمادا على الأداء الكلاسيكي لورنس اوليفييه، مايكل ريدجريف، جون جيلجود.. وغيرهم كانوا يحققون التأثير من خلال امكانياتهم الصوتية وقدرتهم على توظيف موسيقي اللغة.

في أيام السينما الصامتة، كما أشرنا من قبل، كان الممثل يستعيض عن الكلام بالإيماءة. كان يعتمد على الإيماءة في توصيل شعور أو فكرة أو معني ما.

عندما ظهرت الأفلام الناطقة استقبلها الجمهور بترحيب حماسي، لكن عدداً من الممثلين والممثلات اضطروا الى الاعتزال نظراً لعيوب لديهم في الصوت أو اللكنة، كما أن عدداً من الشخصيات السينمائية عبّروا عن عدائهم أو معارضتهم أو تشككهم معتقدين أن الصوت يفسد فن التمثيل الصامت، ويقضي على جمال الصمت، ويقلل من قيمة الجانب التشكيلي البحت لفن السينما، ويدمّر التوظيف الحقيقي للفيلم. وبعضهم ظن أنها مجرد موضة سوف تختفي بعد عام أو عامين.

نجمة السينما الصامتة ليليان جيش قالت: (عندما دخل الصوت، خرجت المخيلة..

والمخرج جريفيث قال: (السينما الناطقة انتحار. خمسة في المئة فقط من سكان العالم يتحدثون الإنجليزية. أنا أقدم أعمال للجميع، فلماذا ينبغي أن أقلّص جمهوري؟

الفيلم الصامت قادر أن يخاطب العالم..

وكان شارلي شابلن يري بأن ليس لديه ما يفعله بالكلمة أو الصوت اللذين يشكلان خطراً على نقاء السينما وخصوصيتها، وكان يردد: (الأفلام الناطقة؟ إني أكرهها. لقد جاءت لتفسد أقدم فن في العالم.. فن التمثيل الإيمائي. إنها تلغي جمال الصمت.. مع

ملاحظة أن شابلن حقق فيلمين صامتين في فترة ازدهار السينما الناطقة إلا أنه اضطر الى الإذعان أخيراً وحقق أفلاماً ناطقة.

المخرج الألماني مورنو ظل يرفض الفيلم الناطق حتى نهاية حياته، وبعض المخرجين الفرنسيين هاجموا الأفلام الناطقة.

لكن آخرين رأوا في إدخال الصوت فعلاً إختراقياً جعل الوسط السينما أكثر غني فكرياً وعاطفياً، إضافة الى أن الصوت قد وسّع الى حد كير المجال التعبيري، وصار عنصراً هاماً في إمكانيات التعبير السينمائي.

حين فسحت الأفلام الصامتة المجال للأفلام الناطقة، ظهر عنصر فني مهم في الأستوديو: هو مهندس الصوت. إنه الذي يسجل الأصوات والحوارات، ويمزج الأصوات التي تؤلف الخاصية النغمية للصورة، وهو الذي يساعد المثل على توكيد ما هو أفضل في حجم وجودة الصوت. إضافة الى ذلك، فإن مهندس الصوت لا يقدم الى الشاشة الحوار فقط، إنما أكثر الأصوات تعقيداً.. من الهمسات الأكثر خفوتاً الى الفواصل الموسيقية مروراً بالضجيج والأصوات الطبيعية.

الممثل السينمائي لا يتكلم فحسب، بل يخضع صوته للتسجيل، أي أن ما نسمعه ليس صوت الممثل فحسب بل هو أيضاً إعادة إنتاج لصوته على الشريط.. بمعني أن الصوت غير مباشر أو ثابت كما في المسرح إنما هو قابل للتغيير عبر سلسلة من الضرورات العملية والخيارات التقنية التي تتصل بالميكروفونات وأنواعها ومدي قربها أو بعدها عن الممثل وفقاً لحجم اللقطات وزوايا الكاميرا وحركاتها. وهذا يستدعي من الممثل استيعابا لخاصيات الوسط السينمائي والمتطلبات التقنية في تسجيل الصوت.

كما يقتضي تعاوناً فنياً كاملاً بين الممثل ومهندس الصوت الذي يحدّد ما هو صالح وما هو غير صالح بأجهزته المتطورة تكنولوجياً والأكثر حساسية من الأذن البشرية. فالممثل لديه سيطرة محدودة على صوته، ومهندس الصوت يتحكم بالطريقة التي يتم بها التسجيل، ويتلاعب بصوت الممثل بحيث يتداخل مع أصوات خارجية ربما لا يعييها الممثل. كما أن هناك المونتاج الذي يدعم صوت الممثل بعناصر أو مؤثرات صوتية أخري.

إن الممثل يدرك بأن أداءه ليس مستقلاً بل هو خاضع لشروط الوسط الخاصة التي يعمل ضمنها، بالتالي يتعيّن عليه أن يستوعب هذا الوسط وتخومه، وأن يعي كيفية التعامل والتفاعل مع عناصر الصوت المحيطة، فهو لا يتفاعل مع المحيط الأصوات والإكسسوارات مثلاً على المستوي البصري فقط، إنما أيضاً على المستوي السمعي.

لنفترض مشهداً يضمّ شخصين أحدهما يرمي الكرة تجاه الجدار فيما يتحدث.. كيف ينبغي أن يتفاعل الممثل، بصرياً وسمعياً، مع الأصوات التي تصدرها الكرة أثناء ارتطامها بالجدار وعودتها إليه؟ هل يصمت حين يرمي الكرة ثم يتابع كلامه، دون أن يشكل الصوت المحيط أي تأثير، بحيث لا يقاطع ذلك الصوت حواره، أم أنه يستغل ذلك الصوت على نحو خلاّق لإعطاء حواره وكلماته حدّه ورهافة.. بمعني التوكيد على كلمات معينة لحظة رمي وارتطام الكرة بالجدار؟

الممثل الذي لا يعي القوي المحرّكة، المتضمنة في إتحاد أصوات الممثل والآخر والمحيط، سوف لن يكون قادراً على تأدية دوره بشكل جيد... بعكس الممثل الذي يحقق اتصالاً مع كل الأصوات المحيطة به.

الفصل الثاني

البنية الأدبية وتحولاتها مسرحيا وسينمائيا

المقدمة

يعالج الكاتب موضوعة جديرة بالتحليل في عالم السينما، فما زال مفهوم (تحولات البنية الأدبية) للنص يشكل تحفيزا نقديا مثمرا في الدراسات النظرية والتطبيقية في كل من السينما والمسرح.

إذ اننا نتعرف دائما على تقنيات مستحدثة في عالم السينما لم تخطر على بال الرواد انفسهم، حتى ان المدارس الاخراجية واتجاهاتها الابداعية بدت متناقضة مع تقنيات كانت تبدو راسخة ومتماسكة في إطار اللغة السينمائية المتفوقة في نهايات القرن العشرين حتى بتنا نسمع في السينما اصواتا وصورا تخلق لنفسها وجودا ما، لم نكن على سابق عهد به في واقعنا اليومي والحياتي، واقع يتحرك مجسما على الشاشة فقط بفعل تقنيات رقمية وبرامجيات حاسوبية تتحكم بعديا في صياغة الخطاب الفني للفلم وقل الأمر نفسه في سينوغرافية العرض المسرحي من حيث اختزال الزمن ورفع الكفائة الانتاجية عالية الجودة لعناصر العرض وتقنيات الجسد، والتقطيع المشهدي المونتاجي لصنع أجواء مبتكرة ومؤثرة بقوة على المتلقي.

إذ لم تعد الموسيقى والمؤثرات منقولة من مصدرها الأصلي والثابت بل جرى توليدها وابتكارها بتفاعل مخيلة المبدع السنمائي والمسرحي، مع التقنيات المستحدثة ببناء موسيقي يضاهي اصوات الحياة نفسها ويتفوق عليها لحنا وايقاعا بصورة سمعية مبهرة.

لكن هذا التوسع الاخراجي الجيد لايعني تقريضا لما تأسس من قبل، هذا ما يؤكده كتابنا هذا، فالمؤلف ـ قاسم علوان ـ لاينكر ما تدخره السينما من تحولات حقيقية في منجزاتها، وكذلك المسرح في بحثه الدائم عن عوالم افتراضية جديدة وخلاقة على مستوى الصورة

والصوت، النقد السينمائي قدم تحليلا صائبا في نظرية الفلم بوصفه واقعا يحتوي على حجوم اللقطات والاتجاهات والزوايا، يغيب عن اطارها المتصل الزماني والمكاني وتخلق عمقا فراغيا من ضوء وظل وأشكال نوعية دالة.

وكذلك المسرح بات أيضا منفتحاعلى شبكة تأويلية وإحالات وتلميحات وكأنه يحاكي الميزانسين السينمائي، بانتقاء المشاهد وتغير زوايا المناظر المسرحية، هذا التحول السردي والشكلاني تحرك كذلك على مستوى القيم الإنسانية تبعا للوسائط الفنية التي تقيم علاقة قصدية مع الصورة التي ينبني من خلالها نص العرض سينمائيا ومسرحيا، عروض قد تكون تنميطية وتقليدية أو تبشر بانحراف مغاير للمفهومات المعرفية والأيديولوجية والاجتماعية المغلقة تبعا لقدرات مخرجيها، انها تقترح رؤى إخراجية، وتبصرات جديدة للواقع الفلمي المتداول، وتعيد النظر بآليات الإنتاجية التقليدية وتعدل مادتها الخام لتجعله ملائما لاغراضها الدرامية والفكرية والجمالية.

ولارتباط صناعة الفلم بالعلم وتطوره ولعلاقة العرض بالنص، فان تحولات البنية الأدبية اتخذت مسارات متباينة، لا على صعيد الأعداد والاقتباس وسواها، انها تجاوزت النقل المباشر الى صناعة خطاب فني "تأويلي" موازي للمرجعية الأدبية الأصل، سواء في لغته وأدواته وأساليبه أو في ابتداع عالمه الفني الخاص. يتابع ـ المؤلف ـ مخرجين عالميين في السينما، وعراقيين في المسرح، بوعي يخص تلقيه المستقل ولا يخشى الاختلاف والمغايرة.

ستتابع قراءته للمنجز الفني منذ لافتات السينما الصامتة حتى استعارات جون هيوستن المذهلة التي خرجت برواية (موبي ديك) لمؤلفها هرمان ملفيل عن نسقها الأدبي، لتكون حافلة بمرجعيات ثقافية متنوعة، وبمعالجة سينمائية خاصة، كما يذكرنا المؤلف بمنجز

المخرج الأسباني السريالي بونويل في فلم (روح ليونارا) الذي انزاح عن مرجعيته في ثلاثية الحب والحياة والموت.. التي وفرتها قصة إدغار ألن بو، بعالم فلمي حافل بالغرائبية وبأصوات بشرية وصهيل حصان وصفير تنفثه ريح عاصفة.

هل يمكن ربط الكاميرا بقذيفة مدفع..؟

كيف تتحول الاستعارات من محاكاة تصويرية للهيروغلوفية الى تكوين لقطات ما..؟

كيف هو المونتاج الذهني عند إزنشتاين..؟ ما التحول في بنية (المحاكمة) للروائي كافكا عند المخرج السينمائي أرسون ويلز..؟

كيف ترنحت رواية ناباكوف (لوليتا) عند تحولها الى فلم..؟

ما علاقة السرد بوجهة النظر الذاتية للمخرج..؟

هل باتت بنية (روميو وجوليت) هي نفسها في فلم روبرت وايز في شريطه (قصة الحي الغربي)..؟

بمثل هذه الأسئلة وسواها في حقل السينما يتابع المؤلف مسرحيا ما أنجز من محددات وعلامات الوعي الجمالي الهادية فكريا وأسلوبيا للمخرج المسرحي العراقي.. وهنا تكون عّينة الفنان قاسم محمد المبدع الخلاق في صنع مشهد مسرحي جاد يتعامل مع تحولات النص من أفق الاخراج المسرحي العالمي بأشكاله المبهرة ولغة الميزانسين المعبرة عن موروثات عالمية وعربية ومحلية، واستثماره لطقوس احتفالية وطرائق فرجة تعلو على البنية الأدبية لتحرك بفعالية وكثافة من عناصر العرض المسرحي، وتشحنه بشخصيات وتركيبات شكلية وموضوعات مهيمنة متحركة في جدل من التحول والمغايرة والتأويل، وثمة مسرحيات عن تحولات السندباد، وسواها لمبدعين عراقيين آخرين، سيتوقف

عندها الكاتب الجاد قاسم علوانن هي محاولة جديدة لتقصي عيّنات منتخبة قصديا من عالم السينما والمسرح تذكر بالثوابت وتغني الذاكرة..

الرواية والسينما....
في إشكالية النقل الأدبي للسينما

تمهيد

إشكالية علاقة السينما بالأدب إشكالية مركبة، تمتد تقريبا الى تاريخ السينما منذ نشأتها. فقد تشكلت تلك العلاقة وتشاكلت بصور مختلفة مع مرور الزمن، وهي في حقيقتها علاقة تناظر إشكالية العلاقة بين الأجناس الأدبية والفنية الأخرى مع بعضها، والمقصود ببحث هذه العلاقة هنا ليس الاقتباس أو التأثر أو النقل عن.. بل البحث في استقلالية آلية التعبير، الأسلوب وأدوات البناء، مثلا اللغة في كل من الأدب والسينما ومفرداتها الخاصة في التحليل والتركيب، وهما عنصرا البناء الفني في كل جنس أدبي أو فني كعلامة.. واختلافها مع الصورة كعلامة أخرى في بنية السينما كجنس ابداعي آخر.. وبالتالي السؤال الأساس:ـ ما شكل طبيعة النقل الأدبي للسينما...؟ وهذا بحكم العلاقة المبكرة للسينما بالأدب عندما اعتمدت على السرد الأدبي وأساليبه المعروفة خصوصا منذ طفولتها الأولى..

تناول الكثير من نقاد السينما ومؤرخيها هذا الإشكال وفي وقت مبكر من تاريخها كما كتب الكثير فيه حتى من خارج هذا التخصص. ربما تميزت علاقة السينما بالرواية بشكل خاص في كونها اقتبست منها العديد من الروايات منذ بدايات صناعتها الأولى في السينما الصامتة عندما كانت تستخدم اللافتات المكتوبة للتعبير عن مضمون الحوار أو للتعريف

بما تعجز عن نقله الكاميرا السينمائية حينذاك.. مما عمق إشكالية العلاقة المتبادلة بينهما، كما أشار إلى ذلك ألبرت فولتون في أربعينات القرن الماضي في كتابه (السينما آلة وفن) وكان يتحدث عن رواية (الآمال الكبيرة) التي أخرجها ديفيد لين حينذاك قال: (أن الأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الروائي، والفلم أشبه بالرواية منه بالمسرحية، ولا يمكن بالطبع أن يكون مثل رواية تماما، أنما الفلم شيء أقل من رواية، ولكنه شيء أكثر من ذلك)(١) نلاحظ هنا الوعي المبكر لجدلية هذا الإشكال والتفكير به في هذه المقارنة، والتي أنتبه لها النقاد في ذلك الوقت، ومن ثم السعي الحثيث على صعيد الإبداع لترسيخ استقلالية اللغة السينمائية عن اللغة الأدبية، والعمل على خصوصية مفرداتها، عن الأجناس الفنية والأدبية الأخرى، وبالذات الرواية، كما تجسد في أعمال الكثير من المخرجين. ولكن الشيء نفسه يمكن أن يقال عن علاقة السينما بالمسرح في كونها أخذت عنه فكرة الدراما تحديدا وبجميع عناصرها، وكذلك يمكن أن يقال الكلام نفسه عن علاقتها بالفنون الأخرى....الرسم، النحت، الموسيقى، وهكذا تتعمق هذه الإشكالية بل وتتأبد، وبذلك يصح ما قيل عن السينما بأنها وليدة كل الفنون مجتمعة.

والذي يهمنا من هذا الموضوع علاقة السينما بالرواية تحديدا، أو كيفية النقل الأدبي من الرواية للسينما، وبالذات في السينما الروائية، التي استعانت بنسق السرد الروائي الأدبي نفسه كأداة مهيمنة، وهذا ما يدفعنا لأن نطرح المشكلة التالية:ـ هل نستطيع أن نحقق استقلالية هذه البنية الجديدة في السينما عنها في الرواية المكتوبة..؟ لماذا لا تكون السينما قد أخذت بنية السرد أصلا أو الروي من الحكاية الشفاهية أو الأساطير البدائية أو الملاحم القديمة..؟ وهنا يصعب أن نضع الحدود أو الخطوط الحمر بين تلك الدوائر المستقلة عن

بعضها، و ربما تبدو السينما حقا والى حد ما أقرب إلى الملحمة القديمة منها إلى الرواية أو إلى المسرح..! وفي الوقت نفسه هناك من يعتبر (الرواية ملحمة العصر)(٢) كما ترد الإشارة الى هذه العلاقة الملتبسة في هذه المقاربة الأدبية.. في هذا النص التنبؤي الذي سنورده والذي ينذهل فيه الكاتب والمخرج الفرنسي آبيل جانس إلى درجة الافتتان الجنوني بهذا الفن فيقول.. (.لقد أتى زمن الصورة... أن كل الخرافات وكل الأساطير.. وكل مؤسسي الأديان، وكل الأديان نفسها، وكل الشخصيات الكبيرة في التاريخ، وكل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب، منذ ألوف السنين تنتظر البعث الضوئي... أما الأبطال فإنهم يترنحون على أبوابنا أملا في الدخول... أن كل حلم الحياة، وكل حياة الحلم مستعدان للجريان فوق ذلك الشريط الحساس. ولن يكون من قبيل التخريف أن نقول بأن هوميروس كان من شأنه أن يطبع " إلياذته " بل و "أوديساه" فوق شريط الفيلم..)(٣) هذه هي حقيقة السينما كما يراها هذا المخرج والكاتب في زمن مبكر من عمر هذا الاختراع، وكان قد تعامل معها بنفس هذه الرؤية الشعرية في تجربته الشخصية في الإخراج عندما أشتغل على أفلام من مثل (نابليون) و(جان دارك) وكذلك أفلامه الأخرى في الثلث الأول من القرن الماضي، وذلك عندما كانت اللقطة الذاتية في السينما في بداية ابتكارها وتداولها خلال العمل السينمائي.. فقد أصرّ جانس عندما كان يعمل على إخراج فيلم (نابليون) على أن تربط الكاميرا مع قذيفة المدفع قبل إطلاقها.. هذا ليصور سقوط القذيفة بلقطة ذاتية...!!

وبفعل هيمنة الفن الروائي من حيث الانتشار في العصر الحديث على الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، وفي القرنين المنصرمين تحديدا من تاريخ الأدب المدون، لذلك لابد أن

نشهد هيمنة الرواية أيضا على الفن السابع الحديث العهد بشكل كبير، ونقصد بهذه الهيمنة سيادة بعض من المفاهيم الأدبية والأسلوبية، أو أدواتها في آلية وبنية السرد في التعبير الفيلمي.. وبشكل أدق منطقها الذهني الأدبي في نقل المتقاربات والمتناقضات الصورية المتخيلة عند المتلقي والمفترضة، وتقنين تجاور تلك الصور الخيالية.. والقيمة الإيحائية لذلك التقارب أو التناقض أو التجاور، في بث إيحاءات محفزة لذاكرة المتلقي، بنية مسبقة من قبل الكاتب، هذا في الرواية.. هذا التقنين (الأدبي) تلقفه صنّاع السينما بشكل مبكر على يد روادها الأوائل، هذه الهيمنة التي نشاهدها للمنطق الأدبي الذي أشرنا اليه هو الذي تحكم في تنفيذ الكثير من المشاهد والقصص السينمائية فيمابعد، حينما تلقف بعض المخرجين اللذين استغرقهم الهم الأدبي.. الاستعارات المجازية، أو المقارنات الصورية للمتناقضات، وتوظيفها فيما بعد في لقطتين متتاليتين، ومن ثم إحالتها إلى رموز أو قيم بلاغية قريبة من معاني اللغة الأدبية المجردة في ذهن المتلقي. كما يمكن إحالة ذلك التناظر أيضا إلى التقابل الصوري في اللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية) أو أي من اللغات القديمة التي اعتمدت التصوير في الكتابة الأولى، فتجسدت تلك المتقابلات الصورية بشكل قصدي مسبق في ما أطلق عليه بـ (المونتاج الذهني..) مثلا المنهج الذي أبتكره المخرج الروسي سرغيه إزنشتاين ونظّر له في عشرينات القرن الماضي في كتابه المعروف (فن المونتاج السينمائي) فكان إبداعا مهما وابتكارا فذا في ذلك الحين، رغم معارضة نقاد ومنظرين معروفين أيضا فيما بعد لذلك الاتجاه، مثل اندريه بازان، وشارل رامبو الذي نقل عنه هنري آجيل في كتابه المشار إليه آنفا (رفض إعطاء السينما طابعا ثقافويا متطرفا، والى رفض مقولة الصور التي استحالت إلى رموز)(٤)

ويمكن أن نحيل كل ذلك الإشكال والإبتكارات التي ترتبت عليه الى اختراع تقنية اللقطة الكبيرة في وقت مبكر من عمر السينما.. بعد إن انتشرت النزعة الأدبية القائمة على التجاور بين لقطتين كبيرتين مختلفتين، والذي يفترض الصورة الذهنية الثالثة..! كما افترضت ذلك نظرية (المونتاج الذهني) التي ابتكرها ازنشتاين وأشرنا إليه آنفا.. وحتى ما أنجزه مواطنه ومعاصره فيسفولد بودوفكين على صعيد مختلف وما أطلق عليه (المونتاج البنائي) كان مشبعا أيضا بتلك النزعة (الثقافوية..) ذات الطابع الفكري التجريدي السائدة آنذاك في الثقافة السوفيتية التي تصدرت المواجهة مع ماكان يسمى بـ (الثقافة البرجوازية..) أي الثقافة ذات الطابع الحسي.. (المونتاج البنائي) الذي يقوم بتجميع عدة عناصر- لقطات مختلفة ليركب منها صورة حركية جديدة، أو إيحاءا لمعنى جديد في تجاربه السينمائية المبكرة في ذلك التاريخ، وبالرغم من أن ذلك يعتبر منجزا ثقافيا نظريا كبيرا، أكثر منه منجزا سينمائيا، ولكنه أقل حدة من منجز أزنشتاين في مونتاجه الذهني، الذي وصفه فيما بعد جان لوك كودار بأنه (عملية موت في علاقته بالحياة)(٤) باعتبار الموت عملية مونتاج للحياة نفسها.

وفي الوقت نفسه الذي عمل فيه أولئك المخرجون الروس على ذلك النوع من المونتاج عمل المخرج الأمريكي جريفت الذي عاصرهم في بداية أعماله على صعيد فن المونتاج نفسه ولكن بطريقة أخرى، فقد ابتكر ما سميّ بـ (المونتاج المتوازي) القائم على تصوير حدثين متزامنين، بعيدين مكانيا، ويعرضان بالتناوب مع بعضهما، هذا المونتاج يشكل ابتكارا تاريخيا مهما في تعميق أدوات السينما واساليبها المستقلة عن الأدب والنظرية.. أو ما سميّ بالسينما الخالصة التي قادت إلى النتيجة القصوى فيما بعد.. البعيدة عن هيمنة

الأدب والرواية تحديدا، أو حتى البعيدة عن التيارات الثقافية والفكرية النظرية الفاعلة اجتماعيا آنذاك، والتي تسعى الى أن تقود الصّور- الرموز إلى معنى دلالي آخر غير بعيد عن الدلالة الرمزية للصورة بذاتها.. تلك الجهود التي اتجهت فقط الى إنتاج ما يسمى بـ (السينما البحت...) ولكن هذا الاتجاه هو الذي سيتطوّر لاحقا في السينما الأمريكية الحديثة ذات الطابع التجاري الذي هيمن إلى الوقت الحاضر في الانتاج السينمائي، وهو الاتجاه الذي أسس لسينما (الأكشن...)

وبالطبع لا نستطيع أن نعمم أو نطلق حكما عاما على السينما الأمريكية، ونضع أفلام شارلي شابلن مثلا تحت نفس التصنيف المذكور أعلاه، فهذا الأخير كان قد أشتغل تحت المؤثر الأيديولوجي أو الثقافي الذي دعا إلى التخلص من طغيان المرئي الحسي، لكي تصبح السينما وسيلة شبيهة بالكتابة...! صحيح أنه لم يظهر بالطريقة نفسها أو القوة (الفكرية) المهيمنة التي كانت لدى المخرجين الروس بالذات في ذلك الوقت، لكن شاهدناه بدرجة أقل في أفلامه المتأخرة تقريبا ذات المنحى التحريضي الثوري والسياسي المباشر.

في السينما الأمريكية ومنذ سنواتها الأولى لم نر فيها اهتماما بالجانب الثقافي أو النظري وتحديدا الفكري السياسي منذ أيامها الأولى، حيث سادت النزعة التجارية وحسابات الربح والخسارة، صحيح أنه كان هناك اهتمام بالجانب الفني التقني بشكل دقيق، وكان يحسب حسابه مع عمليات الإنتاج الأولى، لكن كان هناك أيضا اهتماما بالاستعارة من الروايات الأدبية المعروفة، ولكن ليس بالأدب لذاته، بل لاستعارة الثيمات القصصية فقط، وإعادة تقديمها على الشريط السينمائي، فكانت هناك نتاجات سينمائية رائعة أحيانا،

لكنها لا ترقى غالبا إلى الأعمال السينمائية الروسية والفرنسية التي أخذت أيضا من أعمال روائية مماثلة. وفي وقت مبكر من تاريخ السينما الأمريكية عندما طلبت أحدى شركات الإنتاج الكبيرة المعروفة من المخرج فون ستروهايم أخراج فلمه المشهور(الجشع) الذي أعده عن رواية فرانس نوريك (ماك تيج) فقد أجمع معظم النقاد والمؤرخين على ان اعداده يعكس احترامه العميق لموقف المؤلف الاجتماعي...!! فقد كان يبحث عن مقابل سينمائي صوري لكل كلمة في الرواية.. على حد تعبير الناقد والمؤرخ الأمريكي آرثر نايت(٥)... فقد كانت رواية فرانس نوريك تزخر بتفاصيل رهيبة عن الحياة الاجتماعية وتناقضاتها في نهاية القرن التاسع عشر، فجاء فلم ستروهايم في (٤٢) فصلا (بوبينة أو بكرة) أي حوالي (١٠) ساعات، وبناء على طلب الشركة المنتجة أختصره إلى (٢٠) فصلا، فرفضته الشركة أيضا على انه طويل جدا، وطردته من العمل، وكلفت مونتيرا آخر (نذلا) كما أشار الى ذلك تحديدا المؤرخ آرثر نايت(٦) وكانت النتيجة أربع ساعات رفض ستروهايم أن يشاهدها...!! لذا ظلّ الفلم أسير العلب ولم يعرض بشكل تجاري أبدا. هذا مثال على طريقة تعامل شركات الإنتاج الأمريكية مع النتاجات التي تعتمد الأدب المكتوب. هذا رغم إن نفس الشركة (مترو كولدن ماير) أنتجت فيها بعد أفلاما طويلة مثل (ذهب مع الريح) المعد عن رواية مارغريت ميتشل بالاسم نفسه.

وسنتناول في هذا البحث كإجراء تطبيقي نموذجين من أفلام سينمائية مختلفة قدر الإمكان.. مختلفة عن بعضها من ناحية شكل الأعداد السينمائي عن الأصول الروائية.. فهي عن روايات مهمة ومعروفة، من مثل رواية فرانتز كافكا الشهيرة (المحاكمة) وكذلك رواية فلاديمير ناباكوف الشهيرة (لوليتا) تجارب مختلفة عن بعضها البعض في طبيعة

إنتاجها وزمانها، وكذلك في صميم تجاربها الإخراجية، وتنوع تلك التجارب.. وهذا الاختلاف المتعمد حتى لا نقع قدر الإمكان في نسق من المقارنة الفكرية والفنية يمكن أن يقود إلى فرض أو تسويق رؤية أو قواعد منهجية محددة أو أسلوب فني محدد أيضا لعلاقة الرواية بالسينما كاقتباس أو إعداد.. وبالتالي يمكن أن تذهب مذهب القواعد الثابتة وهذا ما لا نريده..

كافكا وأرسون ويلز في (المحاكمة)
سلطة الأدب.. وسلطة الكتابة في السينما

تعتبر معالجة المخرج الأمريكي ارسون ويلز المعروف بمفاجآته المذهلة دائما في وقت مبكر منذ بداية عمله في السينما الأمريكية عندما كان شابا يافعا، تعتبر معالجته لرواية كافكا الشهيرة (المحاكمة) وهي رؤية سينمائية متميزة وهامة جدا ليس في تاريخ هذا المخرج فقط، بل في تاريخ السينما بشكل عام، أو تحديدا في إشكالية تاريخ السينما وعلاقتها بفن الرواية بشكل خاص. وهي كأي عمل من أعمال ويلز الأخرى حازت على شهرة كبيرة، وأصبحت من كلاسيكيات السينما حيث تدرس في معاهدها الأكاديمية في مناطق مختلفة من العالم، ليس لأنها مأخوذة عن رواية كافكا فقط، بل لتفرد هذه المعالجة في تقديم قراءة جديدة لعمل أدبي ذائع الصيت كهذا، وهي بحق إعادة كتابة للرواية المذكورة بطريقة سينمائية مختلفة جدا عن الكتابة الأدبية التي جاءت فيها الرواية، ويحق لنا أن نفترض لو كان قد تسنى للمؤلف مشاهدة الفلم الذي أعد عن روايته لأعجب به كثيرا، ولما أمتعض كما يحدث لأغلب الكتاب في الوقت الحاضر عندما يشاهدون أعمالا روائية

لهم على الشاشة، وخاصة عندما يكون العمل الروائي كبيرا ومشهورا وبحجم رواية (المحاكمة...!).

لقد عرف عن أرسون ويلز براعته في التعامل مع الأعمال الروائية والدرامية المكتوبة سلفا، وابتكاره لتقنية أسلوبية سينمائية جديدة مع كل عمل سينمائي يشتغل عليه. فإضافة إلى تجربته الطويلة على أعمال حازت شهرة كبيرة في وقت مبكر من حياته الفنية، مثل (المواطن كين) و(أيام العذاب العشرة) و(عطيل) و(سيدة من شنغهاي) وأعمال سينمائية أخرى. فهو لم يترك لعناصر اللّغة المقروءة عادة وبلاغتها الأدبية التي تتميز بها تلك الروايات، فقد تميزت أيضا رواية (المحاكمة) أصلا بالتعبير الصوري بعيدا عن المجازات اللغوية والبلاغة المجردة.. أو فيما يخص الوقوع تحت تأثير الأساليب البلاغية اللغوية في الروايات ومناظرتها صوريا كما هو شائع، فقد أغرى هذا المؤثر الكثيرين قبله وبعده، ليذهب بهم الأدب بعيدا عن السينما، وتوقعهم الرواية في حبائل السرد الروائي وبلاغة اللغة الأدبية.. وكل ما يتمثل فيها من جماليات اللغة والأدب ومقارباتها، وكل ما يتعلق بها من بلاغة وجناس وطباق صوريين شاع استخدامها بعد الابتكارات الجديدة في فن المونتاج ومذاهبه المختلفة..!

سبق وأن شاهدنا ذلك التأثر أو النقل الأدبي في أعمال سينمائية كثيرة متنوعة، وعلى يد مخرجين معروفين يمكن أن نستشهد بهم، تمثل أعمالهم كيف يمكن للرواية أن تنقل للسينما بعملية أشبه ما تكون بترجمة أدبية أكثر منها شريط سينمائي ينتمي الى حقل إبداعي آخر مختلف، كما هو في أفلام كثيرة، أعدت عن روايات معروفة مثل (الآمال الكبيرة) و(أوليفر تويست) وأيضا (الدكتور زيفاكو) وكلها للمخرج ديفيد لين، وأعمال أخرى

كثيرة أيضا لمخرجين آخرين. ومع عملية النقل الأدبي تلك التي تتراوح بين النقل كترجمة سينمائية كما ذكرنا، أو كما تكتب وتجسد من جديد في الأعمال المذكورة، هذا ونستطيع أن نسمي هذا النوع من الاقتباس بأولا.. أما ثانيا.. فهو النقل الأدبي للسينما الذي يعكس تأثر المخرج ببلاغة الكاتب وأسلوبه اللغوي، بلاغته الأدبية لدرجة نقل مفرداتها وترجمتها صوريا كالجناس والطباق والتورية البلاغية اللغوية إلى الشاشة، وهناك أمثله كثيرة على ذلك مثلا (الحرب والسلام) لسيرغيه بوندراتشوك و(القاهرة الجديدة) لصلاح أبو سيف. وأما ثالثا.. فهو الاستفادة من العمل الأدبي كمرجع لا أكثر ومن ثم العمل بشكل مستقل عنه بحيث تكون النتيجة عملا إبداعيا جديدا ربما لا ينتمي الى الأصل أحيانا إلا بالاسم، وهذا ما تجسده إعمال عديدة ومشهورة، ولمخرجين كبار مثلا عمل جان رينوار على رواية (مدام بوفاري) وكذلك مسرحية (مكبث) التي أخرجها كل من الياباني كيراساوا والأمريكي البولوني الأصل رومان بولانسكي، وكذلك فلم (قصة الحي الغربي) المعد عن مسرحية (روميو وجوليت) للأمريكي أيضا روبرت وايز.

الإشكالية هنا ليست في موضوع الأمانة والخيانة كموقف أخلاقي من النص الروائي الذي كتب مسبقا، والاقتراب أو الابتعاد عنه كما يشكل ذلك مشكلة عند البعض، أو كما يطرح في بعض مناهج النقد السينمائي، بل هي في عملية إعادة أنتاج نص/ عمل جديد لا ينتمي للأصل بأية صلة، ربما إلا بالاسم كما ذكرنا، وأحيانا حتى الاسم يتم تغييره كما هو الحال مثلا في مسرحية شكسبير (روميو وجوليت) عندما أصبح اسم العمل الجديد أو الفلم السينمائي (قصة الحي الغربي) فلا ضير من ذلك، أو ربما يبقى الإطار الحكائي للرواية الأصل فقط.

فلم (المحاكمة) ينتمي إلى الصنف الذي تكلمنا عنه في ثالثا، فقد أستطاع المخرج أن يوظّف أدواته السينمائية ولغته التعبيرية الجديدة أثناء كتابته للسيناريو وكأنه يعيد كتابة الرواية الأصل من جديد، إنه يستعير منها ثيمتها، أو بالأحرى فكرتها، أو أجواءها لكنه ظلّ أمينا لروحها أو الجو العام الذي أراده الكاتب رغم أنه لم يلتزم بنصها، والى حد ما بحسب المعايير النقدية الحديثة أنه كتب نصا جديدا..! لقد حوّل أرسون ويلز العمل الأدبي الروائي إلى عمل سينمائي بحت. فانه لم يأخذ من الرواية سوى ثيمتها الأساسية ليشتغل عليها من جديد. ولكن في مثل هذه التجارب السينمائية مع الأدب ليس من السهولة أن ينجو المخرج ـ أي مخرج كان ـ من سلطة العمل الأدبي ولغته الأدبية المهيمنة، ومفرداتها المؤثرة، وآلية تعبيرها (الأدبية) في عملية النقل تلك، وهنا تكمن براعة ويلز في وعيه لاستقلالية أدواته الصورية والسينمائية في التعبير، وآلية النقل باللغة السينمائية لا باللغة الأدبية الى الشاشة. وبكلمة أخرى أستطاع أن يرقى أرسون ويلز بالسينما إلى مصاف الأدب بالتوازي، بوصفها إبداعا مستقلا بذاته وليس تماهيا معه أو سيرا خلفه، كما شاهدناه في أعمال سينمائية كثيرة.

مشهد الاستهلال أو مشهد التقديم الذي يعتبر من المشاكل المهمة في أي عمل درامي أو أدبي، فقد شغل هذا المشهد أذهان الكثير من المؤلفين والمبدعين، وخاصة في مجال الأدب وبالذات المسرح، إذ يعتبر غاية في الأهمية، ففي هذا المشهد يستطيع الكاتب أن يوجز أو أن يوضح أو أن يقدم الفكرة الفلسفية للعمل الأدبي أو تمهيدا للثيمة الدرامية بشكلها التجريدي أو الإشاري الذي أشتغل عليها الكاتب أو المؤلف. وبعبارة أخرى فأن هذا المشهد عبارة عن عملية توضيح أو تفسير بشكل غير مباشر للعنوان الرئيسي للعمل، وفي

الوقت نفسه عملية تجريد فلسفية لذلك الموضوع. وهذا ما أستطاع أن ينجزه المخرج أرسون ويلز على الشاشة في مشهد المقدمة المذهل.. وهو مشهد قل نظيره في السينما العالمية بشكل عام آنذاك، فقد قدمه المخرج على شكل رسوم ثابتة تتغير مع تسلسل السرد أو رواية الحدوتة التي أخذت حكايتها أصلا من الرواية بعد التعديل أو الإضافة، والتي تروى على لسان الراوي.. والذي هو في الواقع المخرج... فهو في هذا المشهد يضعنا في مواجهة المقابل الفلسفي لثيمة الرواية التي أشتغل عليها الكاتب في روايته الشهيرة.. متجسدا بشكل متخيل صوري جديد، إذ يقول الراوي: (أن منطق هذه الحكاية هو منطق الحلم، هل تشعرون أنكم وسط متاهة..؟ لا تبحثوا عن المخرج، فلن تستطيعوا العثور عليه أبدا، ما من مخرج هناك.. هذه الحكاية مروية في قصة أسمها "المحاكمة")

لقد أشتغل الكاتب في الرواية على فكرة فلسفية غاية في الأهمية وهي إدانته لأي نظام قمعي شمولي، أو لأية سلطة قمعية تدرج في سياق الأنظمة السياسية التي ألفناها فيما بعد... أما كيفية تجسيد تلك الإدانة فقد جاءت عبر عرض كيفية عمل آلية الهيمنة لتلك السلطة على الأفراد، أو أي فرد لا على التعيين، متمثلة في عرض لمجسم بيروقراطية شمولية هائلة وغريبة الشكل، بأذرع أخطبوطية معقدة، تجسدت بخيال سينمائي جامح ومدهش، وعبر صيغ مبالغة مقصودة مسبقا في تعميق غربة الفرد عن تلك البنية الاجتماعية التي صنعت ذلك المجسم، وتغييب لفردية الإنسان. وقد تجسدت تلك الغربة والغياب في مواجهة الفرد لسلطة سرمدية غير منظورة، عبر شبكة آلية من القوانين الخرافية التي تثقل كاهل الفرد والمجتمع، عبر أكداس الوثائق الكثيرة غير المهمة والمنتشرة هنا وهناك في أقبية رديئة الإنارة، والمراسلات الغامضة بين أطراف غير مرئيين، والتراتبية

الاجتماعية غير المرئية أيضا، والمكاتبات المبهمة (مشهد مكتب المحامي مثلا..) التي تغرق حياة (مستر ك) في سيل من الاتهامات والإدانات غير الواضحة وغير المسماة وبشكل غير مبرر... ومن ثم شعور ذلك المواطن بالذنب مسبقا، وإدانته من قبل تلك السلطة التي يقف أمامها عاجزا وضعيفا وبإرادة مسلوبة، ردود أفعالها محسوبة بدقة، عدا ردّة فعله في مشهد الإعدام أو القتل بالمتفجرات في نهاية الفلم.

لقد جاء ذلك التعبير الصوري في ذلك الشريط السينمائي أشبه ما يكون بإدانة لكل ما هو مدون أو مكتوب باعتباره جزءا من تراث ونظام تلك السلطة الشمولية التي اعتمدت في إذلالها للمواطن التدوين الكتابي الورقي من خلال كمية الوثائق المكدسة في كل مكان...!! التي استمدت قوتها وسلطتها الشمولية من كل من يقف من خلف تلك المدونات (القانونية) أو السلطة الورقية أو... موضوعة الكتابة والتدوين بشكل عام أصلا..! فقد ارتبطت الأخيرة دائما بالسلطة القمعية والتعسف السياسي منذ نشوئهما تاريخيا عبر العصور واستخدامها لها، وقد كانت أحد أدواتها في فرض التسلط وأدامته، وقد سخرتها بالكامل في فرض تلك الهيمنة وتأبيدها في مختلف العصور.

أما إدانة المخرج لتلك الموضوعة التي تناولها الفيلم فقد تجسدت عبر تخلصه كموقف متماثل لاستنتاجنا، من موضوعة الكتابة أيضا أو التدوين بشكل عام.. وحتى كتابة (التايتل أي شريط أسماء العاملين) التقليدي بالتحديد في بداية الفيلم ونهايته، وسخريته من موضوع وثائق الاتهام ومحتويتها والتي تكدست في كل مكان بشكل مثير للسخرية والاشمئزاز، صحيح أنه ظهرت في بداية الفلم كتابة بأسماء الفريق التقني للفلم فقط لا غير، ولم تشكل أي حضور مؤثر على الشريط لا من ناحية المساحة أو الزمن. أما في نهايته

فقد عوّض عن ذلك التعريف الضروري بالسرد عن طريق شريط الصوت (الصوت من خارج الكادر) مع آخر لقطة ثابتة من الفيلم التي تمثل غيمة الدخان التي تتبقى من الأنفجارات التي تقتل (مستر ك) والتي شكلت نهاية الفيلم مع صوت الراوي مرة وأخرى ليتلو علينا أسماء الممثلين وكل العاملين الآخرين ويختمها الراوي بقوله (أنا لعبت دور المحامي وكتبت السيناريو وأخرجت هذا الفلم وأسمي أرسون ويلز).

لوليتا... الرواية - السينما

تزدحم رواية فلاديمير ناباكوف المعروفة (لوليتا) بإحالات كثيرة إلى المنظومة الإشارية للسينما، حتى من خلال قراءتها الأولى، وربما ذلك الإيحاء لدى القريبين أو المطلعين على الحقل المعرفي الثقافي لهذا الفن، وفعلا قد تولد لدينا ذلك الانطباع قبل أن نشاهد الفلم السينمائي المعد عن تلك الرواية، لدرجة انه بدا لنا بأن كاتب الرواية يعمل في حقل العمل السينمائي، ويمتلك إلماما كبيرا بمفرداته وآلياته..! إلماما يبدو أحيانا وكأنه إلمام المحترفين وهذا ما نجهله عنه، إذ ترد تلك الإحالات وكأنها تأثر مباشر بالأساليب السينمائية أو بأدواتها التعبيرية في التصوير والمونتاج، وما إلى ذلك من المفردات المعروفة في اللغة السينمائية، وهي تأتي أحيانا على شكل إحالات أو تذكير بمرجعيات أو بثقافة سينمائية واسعة، مثلا يرد هذا الوصف على لسان الراوي حين ينظر الى زوجته على الشكل التالي (ألتفتت بوجهها الدياتريشي..) هكذا دون أن يفسر هذه الإحالة أو مصدرها أو حتى معنى الكلمة، ويتكرر ذلك مرات عديدة، كل هذا بجانب شكل آخر من التأثر التقني الواضح.. إذ احتوت الرواية على مشهد رئيسي وكأنه مشهد كتب أصلا كمشهد من سيناريو مستقل للسينما، وهو المشهد الذي تخرج فيه السيدة شارلوت هاز (أم لوليتا)

زوجة الراوي فيما بعد وهي غاضبة من الدار لكي ترمي الرسائل في صندوق البريد القريب من منزلها عبر الشارع بعد شجارها معه، أو بعد ان كشفت ما كتبه في دفتر مذكراته.. الذي يفصح فيه عن عواطفه تجاه (لو...) ابنتها الوحيدة من زوجها المتوفى.... فتدهسها فجأة سيارة سريعة عابرة حينذاك، فأن هذا المشهد مثلا جاء في الرواية وفي تسلسل سببي كأنه جزء من سيناريو محكم البناء قبل أن يكون مشهدا في رواية عاطفية.

وعلى مستوى الرواية نفسها فقد جاء مقتل السيدة هاز بهذا الشكل الدراماتيكي وكأنه تحول مفاجئ وفريد في تسلسل السرد، لدرجة يبدو فيها الراوي السيد همبرت، هو الذي رتب ذلك المشهد أو الموت المفاجئ للسيدة هاز. إذ تخلو الرواية تماما من مشهد آخر يماثله في مثل هذه الحدة في الانتقال أو القطع المفاجئ الى حد يتمناه البطل من كل أعماقه. هذا حتى إذا ما جردنا حادث هروب أو اختطاف لوليتا من همبرت فيما بعد، من التمهيد الذي كان الراوي يهيء له أو يتوقعه، وهذا من طبيعة السرد الروائي الذي جاء على لسانه أي همبرت الذي كان يتوقعه ويمهد له كثيرا، فلم يرق هذا الحدث الى مستوى الحدث الأول الا وهو موت السيدة شارلوت هاز...

لقد قدمت الرواية شكلا سرديا غير مغر إلى السينما، أو هو أبعد ما يكون عنها، إلا وهو توالي سرد الأحداث، أو الاعترافات على لسان بطل الرواية نفسها من البداية حتى النهاية، إذ أن هذا الشكل قلما استخدمته السينما أو اتكأت عليه، فعندما تروى الأحداث في السينما على شكل مشاهد استرجاع (فلاش باك) فأنها تضعف التسلسل الدرامي الذي تحتاجه الدراما في نموها وتطورها بشكل عام سواء على المسرح أو في السينما، إذ أن التذكر يقع خارج سياق التصاعد الدرامي المفترض للأحداث ومسبباتها، وإذا حدث ووقعت

مشاهد الاسترجاع تلك ضمن ذلك السياق فأنها ستكون الحلقة الأضعف في ذلك التصاعد، أو أنها تكسر حدة ذلك النمو المفترض، فالتذكر هو حالة استرخاء.. أو على أنها لا أكثر من إشارات أو معلومات أضافية عن أحداث وقعت في الماضي، وخاصة عندما تتقاطع تلك المشاهد (الاسترجاع) بأحداث آنية أخرى، لذا تخلص كاتب سيناريو الفلم ومخرجه أدريان لين من تلك المشكلة.. بأن جاء الشريط كله كإطار سردي استرجاعي استهله مع المشهد الأول وكلمات الراوي/ البطل بصوت من خارج الكادر بالكلمات نفسها التي تبدأ بها الرواية كما هو في النص الأدبي.. عن دلالة أسم لوليتا بالنسبة له (أي الراوي) ثم ليخاطب في الصفحة نفسها من الرواية (سيداتي وسادتي القضاة) وهذه مسالة في غاية الأهمية، فالقضاة الذين لم نرهم على شريط الفلم، لم يتمتعوا بأي شكل من الوجود السينمائي وحتى الروائي في النص الأدبي، وهذا ما ستتعرف عليه فيما بعد من خلال السرد وتكرار تلك الكلمات في بعض الأحيان (سيداتي سادتي) كل هذا مع لقطات عامة لسيارة (فورد بوكس) التي ستتعرف عليها فيما بعد في الرواية، فهي سيارة (مدام هاز) بعد أن قتلت في حادث الدهس المفاجئ الذي أشرنا إليه، وهي تسير بشكل مترنح على طريق ريفي متعرج، ومن ثم للبطل/ الراوي بلقطات كبيرة وهو يقود تلك السيارة، حينها كان يبدو بحالة منهكة مزرية، ثيابه ملوثة بالدم، شارد الذهن وبجانبه مسدس مرمي على المقعد الجانبي يتأرجح مثله بلا أي اهتمام، يتأرجح مع السيارة وترنحها على ذلك الطريق، والتي يقودها كما يبدو وهو يائس وبلامبالاة واضحة، مع توالي اعترافه بصوته الخارجي (أي من خارج الكادر) من النص الروائي.

لم يكشف الكاتب أبدا عن تقنيته هذه بوضوح أو بمباشرة فجة.. (أي مشهد الاعتراف أمام المحكمة وهيئة المحلفين غير المرئية.. أو غير الموجودة أصلا بالنسبة للمتلقي حيث يتلو المتهم/ الراوي اعترافه أمامهم...! وهو الشكل السردي الذي اتخذته الرواية) إلا بشكل ملتو.. ملتبس غير مباشر، إذ إننا لم نسمع أي صوت غير صوت الراوي وذكرياته وهو يبرر لجريمة القتل التي سيرتكبها في خاتمة الرواية...!! وهذا على شكل مونولوج طويل أمتد من بداية الرواية الى نهايتها، فابتدأ مخرج الفيلم من ما بعد ذلك بالضبط.. أي من نهاية ذلك المشهد الختامي أو نهاية الرواية... أي هروب البطل/ الراوي المفترض بعد مشهد القتل أو الإعدام الذي نفذه بغريمه شقيق طبيب الأسنان.. الذي اختطف لوليتا...! الرواية كذلك لم تكشف كل حبائلها مرة واحدة، أو توضح بشكل جلي تلك الإشارات المتفرقة التي وردت من خلال سرد تلك الاعترافات، إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية وبالتحديد نهاية فصلها الأخير.

أما المشهد الثاني في الفيلم الذي جاء في نص الرواية، وهو أيضا جزء من ذلك الاعتراف، وهو ما يرويه الراوي همبرت همبرت عن ذكريات مراهقته الأولى وبصوت من خارج الكادر أيضا، مع تجسيد سريع مقتضب لتلك الحوادث على الشاشة عن قصة غرامه الأول مثلا، الغرام الذي ترك أثرا حسيّا ونفسيا كبيرا في حياته فيما بعد كما يرويها البطل في الرواية وليس الفلم. وهو يسهب في تقديم ذلك التمهيد في الرواية كمبرر لسلوكه (المشين..) فيما بعد، أي التعلق بالفتيات الصغيرات، وكما قلنا كنا نقرأ في الرواية أو نسمع ذلك الاعتراف في الفلم السينمائي فقد كان بلغة أدبية منمقة معتنى بها، هي أبعد ما تكون اعترافا شفويا أو كلاما عفو الخاطر أمام هيئة المحلفين غير الموجودة في المحكمة، أو

إجابات عن أسئلة القضاة أو الادعاء العام، إذ يرد في الرواية وفي خضم ذلك الاعتراف الطويل فيما بعد، أن الراوي طلب من هيئة المحكمة ورقا وقلما ليدون دفاعه أو اعترافاته...! هذه التي يتلوها علينا وعلى هيئة المحلفين منذ البداية سواء في الرواية أو في الفلم...!!! وذلك عبر جملة مقتضبة ترد خلال ذلك السيل من الاعترافات في منتصف الرواية، لكنه يشير الى ذلك بشكل واضح في الصفحات الأخيرة من الرواية..(٨) ولكن هذا ما وقع ضمن ما تخلصت منه السينما عندما أعدت الرواية في كتابة السيناريو.. من دون أي أشارة لهذه الثيمة الأساسية التي أشتغل عليها كاتب الرواية ولكن تركتها السينما من دون أي تذكير...!

يبدأ المشهد الثالث سينمائيا.. المشهد الذي سيدخلنا في الثيمة الرئيسية للرواية أو الفلم، مع استمرار ذلك الصوت/ الاعتراف لوصول همبرت بالقطار إلى رامسدال المدينة الصغيرة في ولاية نيوأنغلند، التي سيلتقي فيها فجأة بالجنية...! التي يحلم بها ويبحث عنها بشكل دائب طيلة حياته الا وهي.. لوليتا وابتداء من هذا المشهد سيقتصد المخرج تماما وبشكل ملحوظ في استخدام الصوت من خارج الكادر الذي يسرد أحداثا سابقة أو يعلق عليها كما جاء في المشاهد الأولى من هذا الشريط، ففي المشاهد التالية يهيمن استخدام الصوت من داخل الكادر.. أي الصوت الطبيعي والحوار بين الشخصيات، ولكنه يعود إلى تلك التقنية الصوتية لاحقا عندما يكون هناك حوار داخلي للبطل/ الراوي أو في تعليق له على حدث ما من خارج الكادر، أو عندما يعود ليخاطب هيئة المحلفين والمحكمة أحيانا.

أما كيف تجسد الأعداد السينمائي للرواية في مواجهة تلك المعضلة (التذكر أو الفلاش باك في السينما) فقد تمثل بأن بدأ السرد السينمائي، أو سيناريو الفلم من نهاية الحكاية التي وردت في اعتراف المتهم/ الراوي، أي بعد قتله لخاطف جنيته وحبيبته لوليتا.. وهروبه اليائس من العدالة سينمائيا.. أي كما جاء في الفلم والرواية.. وهكذا أختزل كاتب السيناريو/ المخرج جزءا مهما من الرواية وتخلص منه على حسابها وعلى حساب شخصية الراوي/ البطل نفسه، وهو السرد الذي يقدمه البطل لفصول طويلة من حياته عن مستهل شبابه وبداية أزمته النفسية أو الجنسية، وبحثه الدائب عن (الجنيات) وتأكيده على الأثر الذي تركه في نفسه غرامه الأول حيث ماتت حبيبته (الجنية الأولى في حياته) بمرض التيفوس..! ومن ثم بحثه الدائب عندما يتقدم به العمر عن ذلك الصنف من الفتيات.. أو كما يسميهن فيما بعد لوليتا (أي لوليتا كانت..!) في بيوت الدعارة وأماكن أخرى كان يطوفها في حياته العاطفية الممزقة، التي تعلقت بجذر جنسي مفقود منذ زمن الصبا البعيد (حبه الأول) ظل يعيش ويعاني من فقدانه طيلة حياته، تحول معه إلى ما يشبه العصاب المرضي أو ما يسميه التحليل النفسي رضّة عصبية... أي كل ما يعتقد أنه مبرر له لاقترافه الجريمة الأخيرة...!!

أما زواجه الأول الفاشل وما رافقه من سرد لتفاصيل ساخرة جدا عن بداية تعرفه لزوجته الأولى، ومن ثم خيانتها له مع عشيقها (سائق التاكسي) الذي هجرته من أجله..! وغير ذلك من الأحداث والصوّر التي من غير الممكن أن تستوعبها السينما على شريطها الصوري المحدود الاستيعاب أصلا، فقد تم التخلص منها أيضا. ولكن كل تلك التفاصيل الأخرى فيما يخص الجزء الذي يتعلق بلوليتا من بقية الرواية، أي فيما يخص

علاقته بـ (لو..) وتعرفه إليها والى أسرتها فقد جاء كما هو تقريبا وكما قرأناه في الرواية تقريبا، كل التفاصيل التي كان يراها ويرويها الراوي، مهما كانت صغيرة وغير مهمة سواء كانت عن (لو..) أو فيما يحيط بها، نقلها المخرج بعناية فائقة، لا نقول بأمانة بل لأن الكاتب أصلا وكما أشرنا في البداية كان يراها ويصفها بعين سينمائية نافذة، ولم تكن قط أضافية أو زائدة. ولأن المخرج أيضا سعى الى أن ينقل لنا بدقة الجو العام للرواية الذي صنعه الكاتب في هذا الجزء من الرواية، وكذلك السمة الحسية والشحنة العاطفية (الجنسية) التي كانت تعتمل في ذات البطل/ الراوي والتي تستيقظ أمام مثل هذا النوع من الفتيات/ الجنيات كما يحلو له أن يطلق عليهن، كان من المستحيل أن نصل الى ذلك الجو ونشعر به من غير ذلك التمثيل الصوري، والتجسيد الحقيقي لما جاء في مفردات الرواية واستيعاب طاقتها الوصفية له، كل هذا باستثناء الكثير من التفاصيل التي تخص الرحلة الطويلة التي قطعها همبرت مع لوليتا بعد وفاة أمها، وما رافقها من وصف مسهب لكل صغيرة وكبيرة صادفتهما في طريق الهروب من رامسدال.. وعلاقته الجنسية غير الشرعية معها، وغيرته المفرطة عليها وإحساسه الغامض بأنه سيفقدها والذي يمهد له ويشير إليه كثيرا.

بذلك يكون المخرج قد أخفى بكل ذكاء مؤقتا خط الشروع الذي بدأ به سرده السينمائي (المشهد الأول) في تسلسل انسيابي للقص أو السرد الصوري، فها هو يعود إليه بكل سلاسة ومن دون أي مفاجئات درامية، في ابتكاره لمشهد الهروب الختامي في الرواية..! فبعد أن يقتل همبرت مستر كيلتي الكاتب المسرحي الذي خطف لوليتا في نهاية الرحلة تلك، يهرب هنا البطل في المشهد السينمائي الأول (ليس بمعنى الهروب من الشرطة.. بل

الشعور بالخلاص من عبء ثقيل.. على حد تعبير الراوي..) في السيارة المترنحة، لتلقي الشرطة عليه القبض في ذلك الطريق الريفي، وبذلك ينتهي الفلم.

كل ذلك إذا أردنا أن ننظر إلى إشكالية علاقة تلك الرواية بالسينما. ولكن مما يسجل للرواية خاتمتها الرائعة والجميلة إلى حد لا ترقى إليها الكثير من النهايات في أنماط الدراما وفنون السرد الروائي، وبكل أشكاله، وهو مشهد القتل بعد أن يهيئ همبرت لائحة الاتهام (الشعرية..) تلك ليقرأها على (المجرم..) كيلتي قبل أن يبدأ بإطلاق النار عليه، وتعمد قتله تدريجيا أو ببطء، ومقاومة الأخير له في تلك الحوارات المذهلة المتبادلة بينهما، والتي قل نظيرها في الأدب المكتوب كله، فقد كان مشهدا أدبيا أو شعريا بحق، حيث كان يتظاهر مستر كيلتي وهو جريح ويتلقى رصاصات متتالية ولكن بشكل بطيء.. بأنه يستمع الى قصيدة شعرية جميلة، وليس الى لائحة اتهام تجريمه شخصيا.. وكان يدعو غريمه للكف عن هذا المزاح الثقيل.. فلم يكن يترجاه أو يتوسل إليه.. بل يأمره بأن يبعد هذا المسدس عنه...!! أو (كف عن هذا يا صديقي فهو مؤلم جدا..) كما يصف الراوي انفعالات الضحية وهو يتلقى الرصاص.. (كان وجهه يتشنج بتقطيبات دقيقة تهريجية كأنما يبالغ في إظهار ألمه..) أو (كلما كانت أحدى الرصاصات تخترق جسمه كان يرتعش ويصيح "آه" بلهجة نسائية..)(٩) الى أن يقضى عليه تماما...!! من غير الممكن أن نقارن هذا المشهد بالمشهد التقليدي الذي اختتم به الفلم السينمائي الذي رأيناه، والذي جاء مماثلا لكل النهايات التقليدية التي شاهدناها ونشاهدها دائما في أغلب نتاجات السينما الأمريكية (الأكشن) أو النتاجات السينمائية الأخرى التي تقلدها (إلقاء القبض على المجرم من قبل الشرطة بعد ارتكابه الجريمة) صحيح أن الراوي في الصفحات الأخيرة

يشير بشكل غير مباشر الى ذلك الهروب... ولكنه كما قلنا آنفا ليس هروبا اعتياديا كما نشاهد في بقية الأفلام.. فالراوي/ البطل يعتبر نفسه عند تنفيذه القتل غير مذنب بالمرة.. فهو الآن (أي عند كتابته للرواية) نزيل مصحة عقلية...!!

والشيء الآخر الذي لم يكن بمقدرة السينما الوصول إليه من الرواية وتجسيده صوريا هو قابلية السخرية اللغوية الفاحشة الرهيبة التي يتمتع بها الكاتب.. السخرية من كل شيء حوله، حتى من أسمه أو ذاته التي نالت الجزء الأوسع من ذلك القذف، وقد كانت أحيانا سخرية مريرة الى حد الشتائم، ومقارنات أو مقاربات لغوية قاسية جدا قل نظيرها في الأدب المكتوب، تعكس ما كانت تجيش بها نفس البطل من ألم مرّ وحرمان مبكر كبيرين. هذه السخرية مرة من الآخرين مثل (ومنذ تلك اللحظة أصبح هذان الخنزيران في عداد خير أصدقائي..)(١٠) ومرة أخرى من الذات واهانتها والنيل منها مثل (فأن الشهواني فيّ وهو شيطان قذر جبار..)(١١) وغيرها من تعابير مماثلة.. ربما تعكس دلالة غاية في الأهمية ليس لدى شخصية الراوي فقط بل لدى الكاتب أصلا الذي أراد طمس تلك السمة أو الهوية وتغييبها، الا وهو الشعور بالإثم والذنب إزاء تلك الرغبات المعلن عنها..! بالإضافة إلى شعوره بالغربة والاغتراب المادي عن ذلك المجتمع (المجتمع الأمريكي) في كونه طارئا عليه، رغم كل محاولاته من أظهار انسجامه مع ذلك المجتمع وتأكيد انتمائه إليه، إلا أن الرواية تتضمن إحالات كثيرة تعني الإيحاء بذلك بشكل غير مباشر، مثلا خوفه المريع من الاقتراب من رجال الشرطة، كما أن سمة الشعور بالذنب تبطنت الرواية من أولها إلى آخرها.

الحواشي

(١) السينما آلة وفن ترجمة صلاح عزالدين وفؤاد كامل، مكتبة الفنون الدرامية (١٨) منشورات مكتبة القاهرة ص٣٢١

(٢) جورج لوكاش

(٢) علم جمال السينما تأليف هنري آجيل ترجمة إبراهيم العريس ـ المكتبة السينمائية دار الطليعة بيروت ص٢٩

(٣) المصدر السابق ص ١٤٩

(٤) السينما بين الوهم والحقيقة تأليف بول وارن ترجمة علي الشوباشي الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ ص ٥٦

(٥) قصة السينما في العالم من الفيلم الصامت إلى السينيراما تأليف آرثر نايت ترجمة سعد الدين توفيق ومراجعة صلاح أبو سيف (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر) القاهرة ١٩٦٧ ص ١١٨

(٦) المصدر السابق ص ١١٧

(٧) رواية (لوليتا) لفلاديمير ناباكوف منشوارات مكتبة النهضة بغداد سنة ١٩٨٤ الطبعة الأولى.. بدون أن يحتوي الغلاف أية إشارة الى اسم المترجم..

(٨) ص ٤٠٩ الرواية..

(٩) ص ٤٠٩ الرواية..

(١٠) ص١٥٧ الرواية..

(١١) ص١٦٥ الرواية..

مصادر قاسم محمد المسرحية
المؤثـرات والتـأثـير

قد يبدو من الصعب جدا الإحاطة بمساحة جغرافية الإبداع المسرحي المتنوعة التي تحرك عليها الفنان المسرحي العراقي قاسم محمد، وذلك بسبب غزارة إنتاجه إخراجا وإعدادا وتأليفا، وفي أحيان أخرى تمثيلا.. وتدريسا لاختصاصات مختلفة في فن المسرح في معهد الفنون الجميلة واكاديميتها (كلية الفنون.. لاحقا) ببغداد (إخراج ، تمثيل ، رياضة مسرحية الخ..) فهو ينفرد من بين جميع زملائه المسرحيين العراقيين بهذه الغزارة المتنوعة في الإنتاج المسرحي، لذا نود أن ننوه.. بأنه كان من الصعب جدا أن نلم أو أن نتابع جميع المسرحيات أو العروض المسرحية التي أعدها أو أخرجها أو(كتب..!) النص لها كما يشير الى ذلك دليل العرض (الفولدر) في معظم الأحيان، وهذه النقطة الأخيرة (كتب..) موضع تساؤل منّا كما سنوضح ذلك خلال هذه الدراسة، أو مقارنة في ما يسميه الفنان نفسه أحيانا (سيناريو..) العرض المسرحي..! وسيقتصر بحثنا على فترة تاريخية محددة من نشاط هذا الفنان ويبدأ منذ عودته بعد إكمال دراسته الأكاديمية بموسكو عام ١٩٧١ ولغاية عام ١٩٨٤ لأسباب فنية وأخرى واقعية .....

وكذلك لا نعني بمصادر قاسم محمد المسرحية كما جاء في عنوان البحث.. بمعنى النصوص أو المصادر التاريخية والأدبية التي شكلّت مرجعية ثقافية أو نصية لأعماله ونتاجاته المسرحية، بل نعني المؤثرات.. أو المحددات التي أشتغل تحت تأثيرها فكريا أو أسلوبيا... المؤثرات السياسية والفكرية والفنية التي تركت مؤشراتها أو آثارها واضحة على أعمال هذا الفنان.. وسواء كانت هذه المؤثرات مباشرة أو غير مباشرة والتي طبعت

جميع أعماله المسرحية بطابعها، المؤثرات سواء بشكلها التقني الظاهر في الشكل الفني أو الأيديولوجي أو ألظرفي السياسي أحيانا، وأيضا طبيعة ذلك التأثر والأشكال الفنية الإبداعية المختلفة التي تجلى بها في تلك الأعمال والعروض المسرحية الكثيرة، مع الإشارة إلى تلك المصادر أو المرجعيات سواء بشكلها الأدبي أو الوثائقي أو الظرف السياسي الذي سمح بها.

عندما عاد ذلك المسرحي العراقي الشاب من موسكو عام ١٩٧١ بعد (التغيير الثوري..) الذي حصل في البلاد في السنوات القليلة التي سبقت عودته (١٩٦٨) وكما شاعت تلك التسمية في الأدبيات السياسية حينها... كان الفنان العائد أيضا محملا بطموحات فنية مسرحية كبيرة جدا... لمسناها في تلك الغزارة والتنوع المثير في تلك التجارب المبكرة له بعد عودته مباشرة، وربما ساعده على ذلك ما أتاحه المناخ الثقافي والسياسي المحلي السائد آنذاك، والمنفتح على اليسار العالمي وأفكاره ومناهجه المتنوعة في مستهل عقد السبعينات. في بداية أعماله المسرحية بعد عودته مباشرة نستطيع أن نقول: أن المضمون السياسي الإنساني والاجتماعي (الثوري التقدمي...) هو الذي شغل تفكير ذلك الفنان الشاب العائد توا من موسكو، العاصمة البراقة لليسار العالمي آنذاك، قبل ثورية الشكل. وبشكل أدق لم نستطع أن نحدد في تلك الأعمال وفي هذه الفترة المبكرة من حياته المسرحية ونشاطه المتوقد هما واضحا للبحث عن شكل فني جديد للعرض المسرحي كالذي لمسناه لديه وشاهدناه بشكل واضح في فترة لاحقة من تجاربه، صحيح إننا شاهدنا أعمالا مسرحية جديدة شكلا ومضمونا، لكن هذا المضمون (الثوري التقدمي) هو الذي تقدم إلى واجهة العرض وأصبح لافتة علنية له.

ربما حداثة تلك النصوص التي أشتغل عليها، وكونها مترجمة أصلا عن مرجعيات يسارية أو مسرح (راديكالي) حديث في وقتها، فإنها عكست هذا الاتجاه في المسرح بسبب سخونة الأحداث السياسية.. أحداث من مثل مناصرة القضية الفلسطينية والتضامن العالمي معها.... ظهور وانتشار نموذج شخصية الثائر الارجنتيني تشي جيفارا وترجمة مذكراته المثيرة للاهتمام وتوزيعها داخل العراق في ذلك الوقت، الى جانب الاهتمام بالتجربة. الكوبية وتسليط الضوء عليها في ذلك الوقت.. القصف الأمريكي على فيتنام، ثورات التحرر الوطني في أفريقيا وآسيا، مناهضة التمييز العنصري في أمريكا وأفريقيا، وجذب تلك الأحداث لحملات تضامن الطلبة والشباب في العالم وعقد المهرجانات الدولية من اجلها، وقبلها ثورة الطلبة في فرنسا وآثارها العالمية الفكرية والسياسية فيما بعد. إذ نلمس ذلك المؤثر العالمي أو الأممي واضحا في المسرح العراقي عموما بشكل ملموس ومباشر ليس عند قاسم محمد وحده، فقد شهدت تلك الفترة عروضا مسرحية هامة جدا تنضوي تحت تلك اللافتة أيضا نفسها من مثل مسرحية (أين تقف..؟) التي أعدها وأخرجها المخرج السينمائي والمسرحي الراحل جعفر علي، كما قدم المخرج نفسه أيضا في الموسم التالي مسرحية (فيت روك) لبيتر بروك، وأخرج أيضا الفنان حميد الحساني في الوقت نفسه مسـرحيـة (أنشودة أنغولا أو غول لويتزيانا...) لبيتر فايس.

في هذا الجو الفني والأدبي المشحون بالقلق والهم السياسيين الواضحين وبـ (القضية العالمية...!!) غائمة الملامح، وبنزعة أممية عاطفية بالدرجة الأولى، مقابل اهتمام بدرجة أقل منه بالقضايا العربية باستثناء القضية الفلسطينية.. إضافة الى الاهتمام بالدرجة الأدنى بالموضوع السياسي المحلي..! بدأ قاسم محمد نشاطه المسرحي، إذ قدم بعد أن ترجمها

بنفسه مسرحية (حكاية الرجل الذي صار كلبا) لأزفالدو دراكون، كما ترجم ومثل في مسرحية للكاتب نفسه أيضا (قصة صديقنا بانجيتو) والتي أخرجها في ذلك الموسم الفنان روميو يوسف، وقدم أيضا اخراجا في الموسم نفسه مسرحية (الإملاء) للكاتب الإيراني التقدمي كوهر مراد وهو أسم مستعار للدكتور غلام حسين ساعدي. كما أنه أشتغل في نفس الموسم أيضا على مسرحيته العراقية الشعبية ذائعة الصيت (النخلة والجيران) التي اسهم في إعدادها مع كاتبها العراقي المغترب غائب طعمه فرمان التي سنقف عندها لاحقا

.قدّم قاسم محمد إخراجا في الموسم التالي مسرحية (أنا ضمير المتكلم) التي أعدها عن قصائد لشعراء (المقاومة الفلسطينية) آنذاك، وقصائد أخرى لبيتر فايس وبيتر بروك وبرتولد برشت وآخرين، وهذه المسرحية تتمتع بأهمية خاصة لدى الباحث..! إذ إنها عكست لأول مرة شكل التأثر السياسي والفني السريع بما هو آني وسائد والذي وسم بميسمه أغلب أعمال قاسم محمد للفترة اللاحقة من حياته المسرحية هذا أولا ، وثانيا تأتي أهمية تلك المسرحية في كونها عرضت بمهرجان دمشق المسرحي الرابع، حيث شاهد قاسم محمد لأول مرة في حياته أعمالا مسرحية مستوحاة من التراث العربي الإسلامي، إذ قدم المخرج المغربي الطيب الصديقي هناك تجربة جديدة ومثيرة للجدل حينذاك، معدة عن أدب المقامات، وتحديدا مقامات بديع الزمان الهمذاني وتحمل الاسم نفسه، كما شاهد أيضا مسرحية (جحا في الصفوف الأمامية) للمخرج جلال خوري، وقد لعبت هذه المشاهدة لتلك الأعمال، وستلعب لاحقا دورا كبيرا مهما ومؤثرا فيما بعد، بل ستكون نقطة تحول في حياة فناننا الشاب.. إذ لفتت تلك التجارب نظره إلى حقل جديد لم يلتفت

اليه سابقا إلا وهو التراث العربي والموروث الشعبي، وسواء كان العربي أو المحلي المكتوب منه أو ألشفاهي، بعد أن كان يشتغل في الحقل السياسي والاجتماعي المباشر، إذ طبعت تلك المشاهدة أكثر أعماله اللاحقة بطابعها، وبالتحديد الأعمال التي تناول فيها الموروث العربي الإسلامي والمحلي الشعبي، وسوف نتعرض لذلك بالتفصيل فيما بعد وفيما يخص أعماله اللاحقة .

وفي الموسم المسرحي للعام١٩٧١ قدم قاسم محمد رواية غائب طعمه فرمان (النخلة والجيران) بعد أن اسهم في أعدادها للمسرح مع المؤلف في إثناء مزاملته له خلال فترة دراسته للمسرح في موسكو. وقد جاءت هذه المسرحية تتويجا لنشاط المسرح العراقي الواقعي (السياسي) وتاريخه عموما في عقدي الخمسينات والستينات الذي ابتدأ مع مسرحيات من مثل (آنه أمك يا شاكر) تقريبا و (فلوس الدوه) وأعمال مسرحية أخرى أقل أهمية، فقد كانت مسرحية (النخلة والجيران) قمة ذلك الاتجاه من دون منازع، إذ لم يرتق أي عمل مسرحي عراقي آخر تلك القمة بعدها أبدا، لكن ذلك المنحى بدأ ينحدر بعد المسرحية الأخيرة تدريجيا سواء فكريا أو فنيا، من غير أن يحاول أحدا الارتقاء به أبدا، فقد استلبت الكوميديا التجارية فيما بعد التي تلبست بلبوس المسرح الواقعي في السنوات الأخيرة والتي أتسمت وأسرفت بالابتذال أغلب الأحيان.

لنعد الى مسرحية (النخلة والجيران) فقد منحت الرواية الواقعية نفسها للمسرح بسهولة.. بحكم منهجها وطريقة كتابتها، إذ كان فيها المؤلف والمعد ـ المخرج خاضعين فيها تماما لمذهب (الواقعية) الفنية في المسرح، والتي شكلت مرجعيتهما الفكرية والسياسية بحكم وجودهما معا في موسكو آنذاك. ربما تتفرد مسرحية (النخلة والجيران) بعدم

خضوعها لأي مؤثر خارجي أو ظرفي آني، سواء كان سياسيا أو أيديولوجيا ظاهرا أو مباشرا كما هي الحال في أعمال المخرج الأخرى السابقة، اللهم إلا طراوة تجربته الدراسية التي أشرنا لها آنفا، ولكن هذا لا يعني وقوعها خارج الشرط الموضوعي أو التاريخي لتلك الفترة سواء من تاريخ المسرح العراقي، إذ سبقتها على نفس النهج الأعمال المسرحية التي ذكرناها ، أو من تاريخ العراق السياسي بشكل عام. ورغم ذلك فقد حضيّ هذا الشكل - أي المسرح الواقعي - باهتمام الجمهور سواء النخبة منه أو العامة، وكذلك نقاد المسرح في العراق، فالمنحى السياسي الفكري في المسرحية وخطابها الراديكالي غير المباشر، ووضوح شخصياتها وجذورها الواقعية، منحها صفة نمطية مماثلة لنمطية الشخصيات المسرحية في المسرح التقليدي، إضافة إلى ألفة المكان في الرواية (أزقة بغداد وبيوتها الشعبية) وتجسيدها كسينوغرافيا على المسرح مما أضفى عليها شيئا من الإبهار، وهذا ما جعلها علامة بارزة ومميزة في تاريخ المسرح العراقي.

وتحت تأثير النجاح الكبير لتلك المسرحية، أشتغل المخرج قاسم محمد بعد ذلك على مسرحية (نفوس) التي أعدها أو بالأصح (عرقها) عن مسرحية (البرجوازيون) أو (البرجوازي الصغير) كما جاء في بعض الترجمات لمكسيم غوركي، بعدما أشيع ذلك المصطلح (التعريق..) أي استعمال اللهجة العراقية المحلية في عملية الأعداد في الوسط المسرحي في تلك الفترة، لكن (نفوس) لم ترق لمستوى ذلك النجاح الفني والجماهيري الكبيرين الذي حظيت بهما مسرحية (النخلة والجيران) وذلك لأن عملية الاعداد أو التعريق في مسرحية (نفوس) جاءت بنقلها الى اللهجة المحلية فقط بعيدة عن الروح الشعبية العراقية، إذ أن بناء الشخصيات وتركيبها مسرحيا جعلها طافية على سطح

الواقع، فلم تنحدر أو تتجذر في عمقه، فقد كانت شخصياتها فقط تنطق بلهجة عراقية.

قبل عرض مسرحية (نفوس) أي في عام ١٩٧١ وتحت نفس التأثير السابق أي نجاح (النخلة والجيران) أخرج قاسم محمد مسرحية (الشريعة) التي كتبها الفنان يوسف العاني، ورغم المساحة الكبيرة التي شغلتها هذه المسرحية من اهتمام جمهور المسرح آنذاك، ونقاده أيضا في الصحافة المحلية والعربية، لكنها لم ترق إلى النجاح الذي حققته (النخلة والجيران) أيضا إذ لا يكفي الانبهار بالواقعي المحلي، وملامحه الشعبية الفولكلورية كما تلبست به تلك المسرحية، ومن ثم نقله على خشبة المسرح لكي تبث فيه الحياة من جديد فنيا، فهو يحتاج لعملية إعادة تحليل وتركيب بشروط العملية الفنية، وليست بشكل نقلي مفتعل، فقد نقلت المسرحية وقائع حياة فئات شعبية عراقية واسعة في لوحات مسرحية افتقرت في أبسط الاحوال إلى الوحدة الموضوعية والترابط المسرحي. فقد حاول المؤلف والمخرج أن يجمعا في مسرحية (الشريعة) بين مجموعة حكايات شعبية مختلفة هي حكاية فاضل البلام، وحكاية شريعة أبن طوبان بتفاصيلها الواقعية ونقلها الى خشبة المسرح.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن تقديمه فيما بعد لمسرحية (شيرين وفرهاد) التي أعدها باللهجة البغدادية ـ أي عرقها ـ عن مسرحية الشاعر التركي ناظم حكمت بلاسم نفسه، فقد كانت المسرحية الأخيرة وبشكل واضح أيضا تحت تأثير النجاح الكبير لمسرحية (ألبيك والسايق) التي أعدها وعرقها الشاعر والناقد صادق الصائغ عن مسرحية برتولد برشت (بونتلا وتابعه ماتيه) والتي أخرجها بنجاح كبير الراحل إبراهيم جلال، وشارك فيها قاسم محمد وباستحقاق لقب ممثل كبير، عندما أدى شخصية التابع ماتيه أي السائق أو التابع.

نلاحظ في الأعمال السابقة باستثناء (النخلة والجيران) سمة التأثر السريع بما هو آني الذي تجلى وبشكل واضح في تلك الأعمال والعروض المسرحية، كما نلاحظ فيها الخضوع للمؤثر السياسي السائد أيضا بشكل مباشر أو غير مباشر، وقد تجلى بشكل واضح في تلك الأعمال التي سبق ذكرها أو التي جاءت بعدها، لا بل أنه رسم جغرافية المسرح أحيانا كما في بعض أعماله تحت تأثير النفوذ الأيديولوجي الذي خضع إليه في ذلك الوقت، حتى انه وزع شخصياته على يسار ويمين المسرح حسب مواقفهم وأفكارهم السياسية كما لاحظنا ذلك في مسرحية (الإملاء) وكما أشار الى تلك النقطة بالذات معظم النقاد الذين تناولوا أعماله المسرحية آنذاك، مثلا ياسين النصير في كتابه (وجها لوجه) ص ١٢٣ والناقد علي مزاحم عباس في مقاله "ضوء على مسرحية الإملاء" في مجلة (المسرح والسينما) العراقية في عددها المزدوج ٧ ـ ٨ عام ١٩٧٢ في الموسم المسرحي نفسه لذلك العام.. الذي قدّم فيه قاسم محمد مسرحية (الشريعة) قدم أيضا مسرحيتين هامتين في تاريخ حياته المسرحية، وقعهما باسمه تأليفا وإخراجا..! هذا رغم وضوح مرجعيتهما أو مصادرهما الأدبية المناقضة لذلك...!! هما كل من مسرحية (ولاية وبعير) التي يتضح أصلها من اسمها وبما لا يقبل اللبس بإحالتها إلى مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) الشهيرة للكاتب السوري سعد الله ونوس، ومسرحية (طير السعد) التي تعود وبشكل لا يقبل الجدل أيضا بالنسبة إلى المتخصصين والدارسين في هذا الحقل إلى مسرحية (الطائر الأزرق) للكاتب التشيكي موريس مترلنك!!...

تعتبر مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) عام ١٩٧٤ نقلة تجريبية مهمة ومميزة بين سلسلة تجارب قاسم محمد معدا أو مخرجا أو حتى مؤلفا، وكذلك في كونها الخطوة الأولى

التي خطاها على صعيد التجريب في (التراث المكتوب والبحث بين صفحاته عن شكل مشهدي، أو طقس احتفالي يحتوي جذورا درامية) كما جاء في (دليل العرض المسرحي - الفولدر) لذا فقد ظن جميع من يتابع أعمال هذا المخرج بأنه عثر على ضالته (النهائية) في كتب الجاحظ وأدب المقامات وفي رسائل أبي حيان التوحيدي وفي شعر الكدية في العصر العباسي الأول، وفي (السوق البغدادي القديم) وفي التناقضات الاجتماعية (الطبقية) التي عصفت ببنية المجتمع العربي الإسلامي في القرنين الثالث والرابع الهجريين، وما انطوت عليه تلك التناقضات من صراعات اجتماعية، وما أفرزته تلك الصراعات من شخصيات معروفة سواء كانت إيجابية أو سلبية عاشت في بطون كتب التراث. كل هذا منظورا اليه من وجهة نظر أيديولوجيا اليسار آنذاك.. فقد ظهرت في تلك الفترة الكثير من الدراسات والبحوث التاريخية والفلسفية المهمة في هذا المجال، ومن خلال وجهة النظر الجديدة تلك التي أثارت الاهتمام والتساؤل والنقاش بطرح وجهات نظر مختلفة مع ما هو سائد ومألوف حينذاك، التي طرحت لأول مرة فيها موضوعات ومقدسات لا تقبل الجدل على بساط البحث والتنقيب والتساؤل، في كل من التراث والفكر الإسلاميين، ولأول مرة أيضا توضع الكثير من الثوابت والمحظورات التاريخية موضع ونقد وبحث، بل أصبحت تلك الاتجاهات أحدى السمات الرئيسية السائدة في ثقافة تلك الفترة من حياتنا، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب الدكتور العراقي فيصل السامر الذي صدر مبكرا جدا من تلك الفترة (ثورة الزنج) ثم أطروحة الكاتب اللبناني د. حسين مروه (نظرات مادية في الفلسفة الإسلامية) وترجمة كتاب بندلي جوزي الشهير (تاريخ الحركات الفكرية في الإسلام) وكذلك كتاب المفكر السوري الطيب تيزيني (مشروع رؤية جديدة للفكر

العربي في العصر الوسيط) وكتاب الباحث اللبناني صادق جلال العظم (نقد الفكر الديني) إضافة إلى عدد آخر من البحوث والدراسات الجريئة التي نشرت في الدوريات العربية آنذاك، والتي يصعب حصرها ولإحاطة بها ولكنها تصب في الاتجاه نفسه. كل هذا شكّل المناخ الثقافي والمرجع الفكري والتاريخي لطريقة التعامل مع التراث العربي المكتوب.

وتحت هذا المؤثر أو المحدد الثقافي الهام، إضافة إلى ما شاهده قاسم محمد من أعمال مسرحية في مهرجان دمشق التي أشرنا أليها في بداية البحث، بدأ مخرجنا عمله في (بغداد الأزل..) تأليفا وإخراجا، وأستمر بالعمل تحت المؤثر نفسه إلى حد ما.. وربما بدرجة مختلفة في أعماله المسرحية اللاحقة. إلا أن زاوية الرؤية الفكرية، أو طبيعة الموقف السياسي السائد والمعالجة الفنية للموقف فيما بعد، تختلف قليلا أو كثيرا، يمينا أو يسارا، باختلاف الظرف السياسي المتغير والسائد آنذاك، وبالتالي تأثير منحى ووضوح الايدولوجيا المعلنة التي تمسك بزمام السلطة السائدة في تلك الفترة.

في لقاء صحفي مع المخرج المغربي الطيب الصديقي في مجلة (المسرح والسينما) العراقية العدد ١٠ لسنة ١٩٧٤ يتحدث فيه عن عمله المعروف (مقامات بديع الزمان..) بطل المقامات عيسى بن هشام، إذ يروي المخرج في أحد تلك المقامات على لسان الراوي عيسى بن هشام، بأنه مرّ بأحد الأسواق، وهناك جمع من الشحاذين، فيقترح عليهم بأنه سيعطي (دينارا ذهبيا أصفر.. للشحاذ الذي يتفوق في السباب والشتم بشكل أفضل وأخبث من غيره..) إلى نهاية المقامة.. أو المشهد المسرحي الذي يصفه الطيب ألصديقي في المسرحية التي لم نشاهدها نحن، بل شاهدنا (بغداد الأزل..) وكان ذلك نص المشهد

المسرحي بتفاصيله وحواراته..! غير أن شخصية التاجر البغدادي في مسرحية قاسم محمد حلت محل عيسى بن هشام عند الطيب ألصديقي، وقد تكرر المشهد نفسه ـ المقامة في مسرحية (طال حزني وسروري في مقامات الحريري) بعد مرور عشر سنوات على عرض (بغداد الأزل..) وقد عرضت المسرحية الأخيرة فيما عرضته مقامات أخرى من الهمداني والحريري، إضافة إلى مشاهد معدة عن كتب الجاحظ المعروفة (البخلاء) و (البيان والتبيين) و (الحيوان) وأيضا كتاب توفيق الحكيم (أشعب أمير الطفيليين) إضافة إلى كتاب أبي الفرج الأصفهاني الشهير (الأغاني) وأيضا أبيات شعر منسوبة لـ (علي بن محمد) صاحب الزنج، ووضعت على لسان (عيّار من عيّاري) بغداد في ذلك الزمن، وسرد بعض من أخبار العيّارين الأخرى على لسان الراوي، كما أشار ذلك الراوي إلى كتب تراثية كثيرة بوصفها مراجع. وقد كان قاسم محمد (أمينا) جدا لوثائقه ومصادره في تلك المسرحية، إذ كانت الشخصيات الأخرى أيضا تشير دائما إلى أسم المصدر والمؤلف وحتى رقم الصفحة في نهاية كل مشهد تقدمه، وبهذا كان في العرض شيء أقرب للريبورتاج الصحفي في مجموعة من كتب التراث، منه إلى عرض يمتلك مقومات العرض المسرحي...!

في التجربة الثانية التي أشتغل فيها قاسم محمد على التراث المكتوب هي مسرحيته (حكايات وأحداث من مجالس التراث) عام١٩٧٦ وأعاد تقديمها مرة أخرى عام ١٩٨٣، وقد كان أسلوب المعالجة وسينوغرافيا العرض فيها يختلفان كثيرا عما رأيناه في العمل الأول. في هذه التجربة أخذ المخرج حدثا تاريخيا محددا وأنطلق منه في معالجة درامية محددة المعالم وواضحة، إذ نراه فيها أقرب إلى سعد الله ونوس في مسرحيته ذائعة

الصيت (مغامرة رأس المملوك جابر) والتي سيشتغل عليها قاسم محمد مخرجا فيما بعد، أقرب منه إلى الطيب الصديقي، ذلك الحدث هو إضراب النساجين ببغداد في نهاية القرن الرابع الهجري...!!

واضحا بأنه كان تحت تأثير المنحى الأيديولوجي (اليساري..) الذي تحرك تحت مؤثراته في أعماله السابقة، وكان مباشرا في اختياره ذلك الحدث، ومقابلته ضمنيا بأحداث معاصرة حينذاك (الإضرابات العمالية في العالم..!)، ورغم اختلاف هذا العرض المسرحي عن العرض المسرحي السابق (بغداد الأزل..) لكنه كان يصر على أن يضعنا في الطقس المسرحي نفسه وأجوائه، وبمفردات متماثلة الى حد الدهشة...!! فها هي شخصية الصعلوك المتمرد تكاد تكون صدى لشخصية العيار.. فهو يردد الأفكار نفسها بل حتى الحوارات تكاد تكون متماثلة في المسرحيتين إضافة إلى تفاصيل العرض (مجموعة الصعاليك هنا تقابل مجموعة الشحاذين أو مجموعة الطفيليين هناك). في هذا العرض ابتعد المعد ـ المخرج عن المضمون الإخباري للوثيقة التاريخية بطابعها الاستعراضي كما شاهدناه في (بغداد الإزل..) الذي يشير فيه إلى اسم المصدر التاريخي ورقم الصفحة على لسان الممثل كما أسلفنا، ليقترب من الدرامي الفاعل بعض الشيء.. بعد أن يضفي عليه ملامح الحس الشعبي الممتزج بالمعاناة الإنسانية و(الطبقية...!!) ولكنه يتدخل أحيانا في إعادة بناء (الأفكار السياسية) الخاصة للشخصيات بل ومواقفهم الفكرية المفترضة...!! وبالتالي حل العقدة الدرامية بعيدا عن مضمون الرواية التاريخية وافتراضاتها الأيديولوجية المحتملة على وجه التقريب. وقد ترتب على هذه الخطوة (البنيوية..) الجديدة مضمون فكري (جديد) وبالتالي موقف أيديولوجي جديد أيضا، أي زاوية رؤيا

جديدة اتخذت شكلا دراميا جديدا أيضا، كل هذا نتيجة لإعادة الصياغة تلك، تجلى ذلك في وضع حلول اجتماعية (إصلاحية) بعيدا عن الطابع (الثوري) السابق في معالجة الأزمة أو العقدة التي بنيّ عليها العرض المسرحي (أي اضراب العمال..) وهذا بعيدا عن المشكل التاريخي والفكري أيضا الذي حرّك اطراف الصراع كما طرحت في العرض المسرحي، أي التناقض الرئيسي بينهم، كل هذا انسجاما مع الوضع السياسي والأيديولوجي (القومي والوطني) الجديد، الذي بدأ يضيق الخناق على اليسار السياسي العراقي بشكل عام في تلك السنوات.

أما مسرحية (كان يا ما كان) والتي قدمت في مستهل موسم عام ١٩٧٧ فقد اختلفت في نواح كثيرة عن العروض السابقة في طريقة تناول التراث ومعالجته على المسرح، فالمخرج هنا قد أنتقل الى الموروث الشعبي المحلي المدون حديثا، وهذه الانتقالة تبدو وكأنها استجابة لدعاوى النظام السياسي القائم حينذاك والتي أطلقت في تلك الفترة بـ (هدف أحياء التراث الشعبي) وكما جاء في كلمة المعد ـ المخرج في دليل العرض (تعتبر هذه المسرحية خطوة نحو تأصيل عرض مسرحي شعبي..) فهو هنا قد أبتعد قليلا عن التراث العربي المكتوب، باتجاه الموروث ألشفاهي والحكايات الشعبية البغدادية التي بدأت تدون آنذاك في المجلة الحكومية الرسمية (التراث الشعبي) الصادرة عن وزارة الثقافة والاعلام.. أي أنه غيّر زاوية الرؤيا الفكرية إلى درجة ملحوظة نسبيا..! وفي بنية درامية تكاد تكون تقليدية هذه المرة على وفق ما يفترضه منطق الحكاية الشعبية أصلا، فهو قد استعار منها إطارا سرديا كان قد سبقه إليه الآخرون ألا وهو المقهى الشعبي..! وشخصية

القصخون..! وهو هنا يكاد يكون تأثرا مباشرا (تناصا) إذا لم نقل نقلا حرفيا من سعد الله ونوس في المسرحية المعروفة التي أشرنا أليها.

وعلى الرغم من أن هذه الشخصية (القصخون) مثلها الفنان خليل شوقي تذكر في جوانب كثيرة منها بشخصية الراوي في (بغداد الأزل..) التي مثلها الفنان سامي عبد الحميد.. مع الاختلاف في موقع الشخصيتين في كلتا المسرحيتين في منصة العرض المسرحي، فقد كان الراوي في المسرحية الأولى يحتل وسط أعلى المسرح، ويخاطب الجمهور مباشرة ويعلق على الأحداث، ويشرح لهم عمل الشخصيات وطبيعتها التي تظهر لأول مرة على المسرح ويعلق عليها، ويحاور الشخصيات. وهو هنا راوي بالشكل الذي استخدمه فيه برشت في مسرحه الملحمي وبذلك يختلف عن القصخون أو الحكواتي الذي يجلس مع رواد المقهى في الزاوية اليمنى السفلى من منصة العرض الذي سيحكي لرواد المقهى حكاية ستتجسد (خياليا) على المسرح. تضمنت المسرحية مشهدا رئيسيا في البداية كان مطابقا تماما للمشهد الثاني من الفصل الأول من مسرحية شكسبير الشهيرة (الملك لير) وهذا من دون الإشارة إلى المصدر كما عودنا قاسم محمد في عروضه السابقة، وهذا التطابق أقرب إلى ذهن المتفرج من أن يكون شكسبير قد أفاد من الموروث العربي ألشفاهي كما يؤكد المعد ـ المخرج في أحد اللقاءات الصحفية معه.

في مسرحية (كان يا ما كان) نلمس تراجعا فكريا بالمعنى (الأيديولوجي والسياسي) مقارنة مع ما لمسناه منه في اعماله السابقة.. وكذلك بالمعنى الفني أيضا.. وتأسيسا على هذا النهج الفكري والفني الذي أشرنا إليه في عمله السابق (حكايات وأحداث..) والذي ظهر بشكل غائم في ذلك العرض ـ أي التراجع ـ ظهر الآن وبشكل واضح، بل وتعمق

أصلا وتمثل في أن الصراع الاجتماعي (الطبقي) بين أطراف الصراع (الدرامي) مثلا، هو لا أكثر من سوء فهم يجب أن ينتهي بحلول تراضي جميع الأطراف. هذا وقد زخر العرض بالكثير من المحاججات الفكرية والطروحات (النظرية) الثقيلة التي وضعت على لسان أبطال العرض، فقد جاءت تلك الحوارات وكأنها تماما من خارج سياق العرض وبعيدة عن شروط الحوار المسرحي. بجانب هذا فقد ظهرت براعة المعد ـ المخرج في الربط بين حكايتين شعبيتين مستقلتين عن بعضهما، هما حكاية (تنبل أبو رطبة) وحكاية (بنددر) المنشورتين في مجلة (التراث الشعبي) كما يشير إلى ذلك دليل العرض. وفعلا فقد جاء العرض وكأنه بني على حكاية واحدة. كما لابد أن نشير إلى دلالة عنوان العرض وعلاقته بمضمونه، وهنا تؤكد جميع تجارب قاسم محمد بأنها تفصح عن نفسها في كثافة ودلالة الاسم أو العنوان الذي يختاره للعرض، فمثلا في هذه المسرحية (كان يا ما كان) استعار العنوان من استهلال الحكاية الشعبية الشفاهية كما سمعناها من جداتنا.. والشيء نفسه ينطبق على أغلب عروضه المسرحية .

في كل تجربة من تجارب قاسم محمد المسرحية من تلك التجارب السابقة والتي أشرنا لها، يوهمنا أو في الأقل يغرينا بأنه أكتشف نهجا مسرحيا جديدا وسيستمر عليه، وبالفعل سرعان ما نلاحظ استقلالية كل تجربة مسرحية له، من ناحية الشكل والمضمون عن التجارب التي سبقتها أو ما سيأتي بعدها من تجارب لاحقة، هذه الاستقلالية التي تصل حد القطيعة الجذرية أحيانا مع ما قبلها، من ناحية بنية العرض المسرحي ككل، وما يترتب على ذلك من إشارات ودلالات تصل الى حد إلغاء المرجعيات السابقة والاختلاف معها..! ولا نقصد على صعيد الأيديولوجيا فقط، بل مناهج البحث الأكاديمي أحيانا،

وهذا رغم وجود بقايا من التجارب السابقة تطل برأسها وبشكل واضح بين مشهد وآخر أو مسرحية وأخرى، أما الاستمرارية فهذا ما لم نلاحظه وهو لم يتحقق أصلا.

في صيف ١٩٧٧ ظهر قاسم محمد في الوسط المسرحي، في وسط الصورة تماما من نشاطات ذلك الموسم، وكأنه يعلن يومها بأنه سوف ينهي علاقته مع التراث أو الموروث بكل أشكاله...!! ليقدم عرضه المسرحي الجديد الموسوم (أضواء على حياة يومية) ليعود أدراجه بنا إلى المسرح الواقعي، الذي سبق وان أشتغل عليه. المسرحية معدة عن قصة قصيرة للكاتبة هاديا حيدر. ومن خلال استهلال العرض وإلغائه لستارة المسرح عن منصة التمثيل نهائيا، نستشف بأننا أمام عرض مسرحي تقليدي (واقعية الديكور مثلا) التي أراد لنا المخرج أن نراها قبل بدء العرض، ومن خلال ذلك وما تلاه نقرأ حياة أسرة عراقية خلال السبعينات وما أفرزته تلك الفترة من هموم ومشاكل حديثة و (تحولات جذرية..) قد هزّت البنية الاجتماعية التقليدية للعائلة العراقية من الطبقة الوسطى دون أن تستوعب هذه العائلة تلك التحولات...!! وبالتالي سوف تشتغل التناقضات في تلك البنية الاجتماعية في ضوء (الهزات والتحولات الحاصلة في حياتنا الاجتماعية) (من كلمة المخرج في دليل العرض) لكن عملية معالجة ذلك الموضوع (التناقضات الاجتماعية..) جاءت في البحث عن شكل جديد للعرض المسرحي أيضا، ولكن في ضوء تثوير تلك المشاكل أو التناقضات أو الموضوع الاجتماعي نفسه موضوع العرض...! فوقع الاختيار على وحدة الموضوع الأرسطية لتفجيرها والبحث من خلالها عن إطار جديد للعرض المسرحي. وبذلك توزع العرض على أساليب مسرحية معروفة ومتنوعة، فقد تشكل من عدة مناهج مسرحية سائدة لكنها متباينة، فمرة يسود الأسلوب البرشتي الملحمي في عدد

من المشاهد، وفي أخرى نرى ملامح من مسرح العبث واللامعقول، وفي ثالثة نكون أمام مسرح تسجيلي واضحة جدا عندما يتبنى أحد الممثلين شخصية الراوي.

أما مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) التي أخرجها لطلبة معهد الفنون الجميلة ببغداد في عام ١٩٧٨ فقد كانت تمثل حقا خطوة متقدمة جدا على طريق تأصيل عرض مسرحي حقيقي معاصر، وذلك بكسره لأبعاد العلبة الإيطالية التقليدية، والتي ظلت العروض المسرحية السابقة أسيرة لها، وهي فعلا تجربة فذة في ابتكاره - أي المخرج - لرؤية مشهدية مستمدة أصلا من المضمون المسرحي نفسه، وبعيدة عن الافتعال وقصدية التجريب المسبقة كما شاهدنا بعض أعماله أو يمكن أن تكون كلافتة صريحة في ذلك العرض. صحيح إن ذلك الشكل المشهدي الذي رأيناه خلال رحلة (مغامرة رأس المملوك جابر) لم يكن بعيدا عن تجارب إخراجية سابقة لآخرين من ناحية تشكيل سينوغرافيا العرض، إلا إنها وكما قلنا كانت مستوحاة من النص المسرحي ذاته، أي من فكرة المقهى الشعبي والحكواتي.. الذي كان يقص حكاياته على رواد المقهى، لكن قاسم محمد تخلص من المقهى والحكواتي أصلا ليصنع منا نحن المشاهدين روادا لمقهاه، ولتدور الأحداث في منتصف القاعة ونحيط بها نحن - أي الجمهور - من الأعلى والأسفل. فقد كانت هذه التجربة من التجارب اللامعة والهامة في تاريخ هذا الفنان، ويعود أحد أسباب نجاح هذا العمل الذي لم يعرض بشكل تجاري في أحد مسارح بغداد الرئيسية، فقط في قاعة المعهد وللنخبة.. لابد أن نشير إلى بناء النص المسرحي المحكم على يد كاتب محترف مثل سعد الله ونوس، وطريقة معالجته للحدث التاريخي، وبناء الشخصيات التي امتلكت مسبقا شروطها الدرامية أو نمطيتها، وكما كان الإعداد هذه المرة - أي اعداد النص

المسرحي للعرض ـ أعدادا مختلفا عن تجارب المخرج السابقة، خاليا من الترهل والتفاصيل غير المهمة، والإضافات التي أثقلت تلك العروض أو التجارب السابقة وكانت عبئا عليها.

في عام ١٩٨٤ عاد بنا قاسم محمد ـ معدا ومخرجا ـ بعودة باهتة للتراث العربي المدون..! أو للتذكير بمسرحية (بغداد الأزل..) تحديدا.. أو بالمرجعيات التراثية التي تنقل بين صفحاتها سابقا.. من خلال تجربته الجديدة في مسرحية (طال حزني وسروري في مقامات الحريري) فقد أعد العرض الجديد عن مقامات الحريري ومقامات الهمذاني وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ومصادر تراثية سبق أن نهل منها قاسم محمد في تجاربه السابقة، كما أشار الى ذلك في دليل العرض، أو هي بالحقيقة في هذه المرة وكما يبدو واضحا عودة الى مسودات المسرحية السابقة..! استهل العرض بمشهد طارىء لا علاقة له إطلاقا بموضوع المسرحية لا من قريب ولا من بعيد..! مشهد يتناول فيه تاريخ (فرقة المسرح الفني الحديث) واستعراض دورها الريادي في تاريخ المسرح العراقي...!! ويبدو من عمله على هذا المشهد المسرحي المنفصل من جميع النواحي الفنية والفكرية.. يبدو أنه رغبة ذاتية لاسترجاع ما تقطع من وشائج في تلك الفترة.. أو شعور بالذنب إزاء فرقته المسرحية الأم (المسرح الفني الحديث) التي ساهمت بصنع مجده الفني السابق، والتي أبتعد عنها الى حد ما عندما (جند) نفسه للعمل في الفرقة القومية للتمثيل (الحكومية..!) وبأعمال مسرحية (تعبوية) في ذلك الوقت تنسجم مع عمله كموظف في الفرقة المذكورة، وربما أكثر من ذلك..! في أعمال مسرحية معروفة (تعبويا) في تلك الفترة من مثل مسرحية (احتفالية للوطن والناس) ومسرحية (العودة) وكذلك مسرحية أسخيلوس الشهيرة

(الفرس) بعد أن أعدها لعرض جديد ينسجم مع توجهات السلطة آنذاك في حربها الطويلة مع إيران..!! أما هذه المسرحية (طال حزني وسروري...) فتركز على مهنة أو عقدة الشحاذة في حياة أبي زيد السروجي بطل المقامات، وما يترتب عليها من تفاصيل ومفارقات وطرائف، بل هو يكرر مشاهد من مسرحية (بغداد الأزل..)

يعتمد البناء الدرامي في (طال حزني وسروري..) على صنع نقيض مسرحي إيجابي لشخصية أبي زيد السروجي السلبية..! مثلها الفنان يوسف العاني.. وهذا النقيض هو ابنه قطرب مثله الفنان هيثم عبد الرزاق، وهذا الأخير شخصية إيجابية جدا (كما قدمها العرض المسرحي) وتتمتع بقدر من الرفض و(الثورية..!) فهو يرفض مهنة الشحاذة ويدعو أباه لأن يتخلص منها..! وقطرب يكاد يتقول.. أو يقول بما كان يقوله العيّار.. من شعارات ودعوة للثورة في (بغداد الأزل ..) وكذلك نرى في هذا العمل تكرار لتجربة (مغامرة رأس المملوك جابر) إذ استعار منها سينوغرافيا العرض برمته...! بأن جعلها في منتصف القاعة..!

في المقابلة الصحفية التي أشرنا إليها سابقا مع الطيب ألصديقي والتي يتحدث فيها عن عمله فـي (مقامات بديع الزمان..) يتحدث فيها أيضا عن بطله عيسى بن هشام فيقول عنه (انه مثقف عربي ثوري بالنسبة لمقاييس عصره..! فهو من طائفة الإسماعيلية، انه تقدمي بالمعنى المعاصر، انه من القلائل الذين شعروا بانحطاط عصرهم، انه لا يتحدث عن الاقتصادي وحده.. بل عن نتائجه.. الانحطاط الفكري..) (مجلة السينما والمسرح العراقية العدد ١٠ لعام ١٩٧٤) ترى ماذا يمكن أن يقول قاسم محمد عن بطله أبي زيد السروجي أو أبنه قطرب اللذين قدمهما في ذلك العرض..؟ هل أراد أن يعرض علينا

مهارته في البحث عن شكل مسرحي جديد مستمد من التراث أيضا..؟ لقد عرض علينا شحاذا ومحتالا ماهرا في استغفال الآخرين.. والنصب على النساء تحديدا، كما صنع نقيضا مفتعلا له هو ابنه قطرب، واستعار له حوارات (ثورية) من مسرحياته الأخرى تتناقض مع منحى شخصيته وتربيته أصلا، لأنه يفترض به ـ أي قطرب ـ أنه قد تربى في حضن ذلك الشحاذ المحتال الماكر..!! كما يذكر لنا ذلك المصدر الرئيسي نفسه للعرض (مقامات الحريري) وكما يشير إلى ذلك الممثل أيضا، فهو في الأصل كان يساعد أباه في احتياله ونصبه على الآخرين..! ولكنه وبقدرة المخرج ـ المعد يصبح (ثوريا) فجأة ودون تمهيد..!

في جميع تجارب قاسم محمد المسرحية نرى إصرارا ذاتيا على التجاوز والتخطي..! ولكن ليس بالضرورة أن يكون ذلك تطورا الى الإمام.. أو في إطار مفهوم التطور والتقدم الجدليين.. أو الموضوعي.. إننا شاهدنا اختلافا أو (تجديدا..!) إلى حد ما بين تجربة وأخرى، وأحيانا نقلة نوعية حقا.. إلا أنه كان وبشكل عام تراجعا مرة.. وتقدما فعلا في مرة أخرى.. وبالرغم من تباين الموضوعات التي تناولها، وتنوع مصادرها ومرجعياتها في جميع أعماله السابقة، لكننا نجد فيها قاسما مشتركا يتحرك بشكل خفيٍّ، مرة داخلها وأخرى جليا غير وجل على سطحها، هذا القاسم المشترك تجلى في إشارات أو سمات واضحة في أغلب الأحيان، تناثرت هنا وهناك في كل تلك الأعمال والعروض المسرحية التي تناولناها آنفا على الأقل، هذه الإشارات تظهر مرة في البحث عن شكل جديد للعرض.. وأخرى في بناء وتركيب الشخصيات.. وثالثة في طبيعة الموضوعات التي عالجها ومصادرها وتنوع مرجعياتها الفكرية. وكما هو دأبه دائما في البحث عن الدرامي سواء في التراث المكتوب أو في الحكاية الشعبية أو في الأدب المعاصر (شعر.. قصة..

حكاية) أو في بعض الظواهر السياسية أو اليومية المعاشة، غير أن ذلك القلق أو الهاجس لم يبق على صعيد الفكر المجرد الذي يشكل خلفية العرض.. بل تجسد بشكل آخر أيضا، وكأنه هاجس خفي لذات غير مستقرة.. يستغرقها ذلك القلق والتمرد.. وأحيانا الثورة بكل معانيها..!! وثالثة الإحباط إلى درجة التهادن واليأس..! وهذا واضح ومحسوس جدا في كل تلك الأعمال.. فقد تحسسناه ـ أي ذلك الهاجس الخفي ـ متلبسا بأبطال تلك المسرحيات التي شاهدناها، فهو نفسه الذي أنّطق العيّار في (بغداد الأزل..) وهو الذي حرّض الصعلوك على التمرد في (حكايات وأحداث من مجالس التراث) وهو الذي تحرك فيها بعد داخل حسن التنبل في (كان يا ما كان) ثم تجسد لاحقا في شخصية فخري في (أضواء على حياة يومية) ثم تكلم على لسان قطرب بن أبي زيد السروجي في (طال حزني وسروري..) وقد تظللت تحت ظل ذلك القلق وتلك الأقنعة كل أطراف الصراع في صراعها من اجل الوجود والبقاء وحركتها العامة في كل تلك الأعمال المسرحية، ورغم اختلاف العصور والأماكن التي تجسد فيها ذلك الهاجس أو في اختلاف الهموم والأفكار التي كان يطرحها، إلا انه كان واحدا، وهو أقرب من تلك الشخصيات التي استنطقها أو تجسد فيها إلى روح مثقف معاصر اسمه قاسم محمد. من هذا نستطيع أن نقول أنه عندما وطأ أرض التراث لم يكن هدفه التراث لذاته، بل كما قلنا أرّقه البحث عن الدرامي الجديد، وأستمّر معه الهم نفسه في توليفه للحكايات الشعبية، ألشفاهية أو المدونة منها، أو في الواقع اليومي ومعالجته..! أي أنه لم يكن الغرض لديه طرح الواقع والمعاناة اليومية، بقدر ما هو البحث الفني الخالص عن الشكل، وقد رافق هذه الرحلة الكثير من المنزلقات

الفكرية والفنية التي أشار أليها النقاد الذين تناولوا تلك الأعمال في حينه وكما شخصنا بعضها في هذا البحث المتواضع.

من خلال هذا البحث نستشف أيضا بان مشكلة قاسم محمد هي في الأعداد المسرحي لا غير..! إذ أنه كمخرج وفي جهد فني مستقل بعيدا عن التأليف أو الإعداد وما يترتب عليهما من مشاكل والتباسات فكرية في نقل الشخصيات والأحداث والأماكن إلى خشبة المسرح، فهو يتمتع بمهارة كبيرة قل نظيرها، وخيال إخراجي مبدع واسع جدا تجسد في ابتكارات سينوغرافية ومشهدية مذهلة أحيانا.

ونعتقد أن هذه القدرة أو الموهبة هي التي دفعته إلى أن يستسهل عملية إعداد النصوص أو إعداد (السيناريوهات) لبعض العروض.. كما كان يسميها هو نفسه في بعض تلك التجارب، وعندما تابعنا إخراجه لنصوص مسرحية جاهزة فقد كان مخرجا من الطراز الأول.. كما هو في (النخلة والجيران) و(شيرين وفرهاد) كإخراج وليس إعدادا، وكما أشرنا إلى (مغامرة رأس المملوك جابر) وكذلك التمثيل.. بل هو ممثل من الطراز الأول أيضا كما شاهدناه في مسرحية (ألبيك والسايق) وبعد ذلك في (رحلة الصحون الطائرة) فقد كان مع زميله سامي عبد الحميد على خشبة المسرح، وبإدارة الراحل الكبير إبراهيم جلال عالما واسعا رائعا وخصبا وجميلا، يستحيل أن نحدد تفاصيله الممتعة والساخنة لمدة ساعة ونصف الساعة متصلة من الأداء التمثيلي الراقي.

محاولة لتحديد معنى المصطلح
السيناريو أو النص السينمائي

يعرف السيناريو اصطلاحا بأنه النص السينمائي.. باعتباره مثل أي نص إبداعي آخر.. أي مثلما هناك نص شعري أو نص قصصي أو نص روائي.. هناك أيضا نص سينمائي يطلق عليه السيناريو.. وهو يعني أيضا المعالجة السينمائية للموضوع المقترح كمشروع عمل سينمائي، على أن يتضمن وصفا كاملا للمنظر أو المشهد من الخارج.. أي وصف المحتوى الصوري والصوتي للمشاهد التي ستشكل الموضوع وعددها والتي ينبغي تصويرها فيما بعد، أي وصف الحوادث والمواقف الدرامية، مع وصف الحركة المفترضة للشخصيات.. والانتقالات الزمانية والمكانية لتلك الشخصيات أو حركتها داخل المشهد، وتفكيك هذه الانتقالات إلى مشاهد مستقلة عن بعضها.. بجانب الحوار.. هذا في حالة الفلم الروائي، أو التعليق أي الصوت من خارج الكادر بالنسبة للفلم التسجيلي.. ويعرف هذا النص في هذه المرحلة بـ (السرد ألفلمي أو السرد السينمائي) لكن المفارقة النقدية أن هذا (النص) الجديد لم يكن جنسا أدبيا معروفا أبدا، أي أنه كما يفترض ومعروف في أوساط صناعة السينما غير قابل للتداول الأدبي كما هو شائع في الأجناس الأخرى... فهو عبارة عن مشروع خطة عمل ميدانية للفلم السينمائي..

عندما يباشر كاتب السيناريو بكتابة نصه للسينما، وذلك في ميدان الإنتاج السينمائي كعمل مهني محترف له تقاليده المهنية، لم يكن يدور بخلده أبدا أنه يكتب نصا أدبيا للقراءة أو للطباعة والنشر والتداول، هو صحيح يكتب نصا محددا وفق آلية محددة أيضا، لكنه يبقى نصه عبارة عن خطة عمل لمشروع تصوير فلم سينمائي كما أشرنا.. وربما بمضمون أدبي

يتمتع بمزية الموضوع الراقي أو المتقدم.. لموضوع ما .. أي موضوع.. كأن يكون مشروع فلم روائي، أو مشروع فلم تسجيلي عن قضية محددة.. أو أحيانا رؤية سينمائية مقترحة أو إعدادا عن نص آخر كأن يكون قصة أو رواية أو مسرحية كما هو شائع أيضا، والأمثلة كثيرة على ذلك، لا لهدف.. إلا لكي يقرأ هذا (النص الجديد) المقترح تحديدا المخرج أو أي مختص آخر تفوضه الجهة المسئولة عن الانتاج التي تتبنى المشروع.. أو شركة الإنتاج المعنية بإنتاج هذا القلم.. أو من يمثل فريق العمل السينمائي عند الجهة المنتجة المنفذة...

السيناريو هو المقابل اللغوي للمصطلح المسرحي الإنكليزي الشائع في الأوساط المسرحية (السكربت) والذي يعني لغويا خطة العمل أيضا.. كمصطلح في مجال العمل المسرحي التخصصي الدقيق (بالنسبة للعاملين في الحقل المسرحي يعرفون وظيفة هذا المرحلة جيدا، أي كيفية عمل نسخة السكربت من النص المسرحي المزمع إخراجه (٢) الذي يجب أن يتضمن الخطة الإخراجية للعمل المسرحي بما فيها وصف حركة الممثلين، ووصف المناظر المسرحية، وتفاصيل بناء الديكور، ورسم المساقط الرأسية لها على كل صفحة بيضاء مقابلة للنص المسرحي المكتوب، وأيضا الخطة الأرضية للمسرح، أي مداخل ومخارج منصة العرض، وحتى تفاصيل توزيع أجهزة الإضاءة وأنواعها على منصة العرض بعد تصميمها.. ويمكن أن يتطرق السكربت أحيانا إلى تصاميم الأزياء بالنسبة للشخصيات الرئيسية وحتى الثانوية منها.. إضافة إلى تقارير العمل اليومية عما هو منجز..) في المحصلة النهائية نتساءل هل هناك قارئ أو متلق غير متخصص يرغب في قراءة هذا النوع من (النصوص) أو الاطلاع عليها من غير المختصين أو الدارسين في شؤون المسرح وتقنياته...؟

أما ما عرف عن (نصوص السيناريوهات) التي نشرت منذ سنوات وقرأها الكثير من أدبائنا ومثقفينا في بعض المجلات والدوريات العربية والمحلية في سبعينات القرن الماضي وما تلاها، فقد شوشت تلك (النصوص) أذهان بعض من مثقفينا وكتابنا فيما بعد، وتركت أثرها فيهم، فكان ذلك الأثر فكرة خاطئة عن فن كتابة السيناريو أو النص السينمائي...!! تلك (النصوص أو ما سميّ بالسيناريوهات) التي نشرت في أماكن عديدة وهي كثيرة... لم تكن لها أية علاقة بذلك الجنس الفني مطلقا...!! هذا إذا صح إطلاق صفة (جنس فني) على ذلك المنجز (السيناريو...) الذي حاولنا أن نوضح صورته أو ماذا يعني.. فهو خطة لعمل سينمائي لا أكثر كما نوهنا.. تلك المواد المنشورة لم تكن سيناريوهات سينمائية حقيقية مطلقا، وسميت هكذا خطأ من قبل الناشر أو الصحفي الذي عمل على نشرها في تلك المجلات، ربما خطأ غير مقصود، فهي كانت في الأصل فلما أو شريطا سينمائيا جاهزا للعرض في قاعات السينما.. وهذا الشريط السينمائي الجاهز كما هو معروف يختلف كثيرا عن السيناريو أو النص السينمائي، وهذا الأخير مشروع أو خطة عمل سينمائي فقط كما كررنا هذه الملاحظة سابقا ونكررها هنا للتأكيد، أما هذا الذي نشر فهو عبارة عن وصف ونقل دقيق لمحتويات الشريط السينمائي المنجز مسبقا لقطة لقطة، والذي عرض قبلا على شاشات العرض في دور السينما في العالم، ولم يتسن لنا نحن العرب أو العراقيين مشاهدة تلك الأفلام آنذاك لأسباب مختلفة.. وربما لأسباب سياسية معروفة في ذلك الحين، فتبرع بعض الأخوان من الصحفيين أو من مسؤولي تحرير الصفحات الفنية أو الثقافية في تلك المجلات والدوريات.. وربما بتكليف من جهة النشر

نفسها، بنقله وعرضه على صفحات مجلاتهم من على (البوبينة) أو البكرة، ومن على منضدة المونتاج تحديدا ومباشرة، وأطلقوا عليه اعتباطا تسمية (سيناريو...!!)

وبكل تأكيد فإنهم غير ملمين.. أو يجهلون حقيقة مراحل العمل التي مرت بها هذه البكرة أو (البوبينة) أو ذلك الشريط السللوزي بأحجامه المختلفة (٧٠ملم أو ٣٥ملم أو ١٦ملم) ودعامته الكيماوية المعدة للتأثر بالضوء من خلال الكاميرا أو جهاز العرض فيما بعد.. وتعرضت لعمليات كيماوية كثيرة...! (التظهير والتثبيت..) قبل أن يصل إلينا من بعد كتابته على الورق كمشروع عمل سينمائي أو سيناريو...!! فقد كانت رحلة طويلة جدا، تبدأ من كتابة ما يسمى بالسيناريو الأولي، هذا فيما إذا تم الاتفاق على المعالجة السينمائية المقترحة لذلك المشروع.. ووضع تفاصيل خطة للعمل له، وهو ما يقابل السكريبت في العمل المسرحي الذي أشرنا إليه، وبعد ذلك تتم كتابة السيناريو التنفيذي.. وهذه النسخة فقط تتضمن تحديدا لأحجام اللقطات وأنواعها وكذلك حركة الكاميرا من قبل مخرج الفلم.. ومن ثم إعداد أوامر التصوير اليومي فيما بعد.. ومن ثم المباشرة بتصوير مشاهد الفلم والأعادات... التي يمكن أن تمتد الى سنوات أحيانا أو الى أشهر أو عدة أيام في أحسن الأحوال، إضافة الى ما يمكن أن يستجد من مشاكل فنية وتقنية يجب حلها بحسب الظروف والإمكانيات المادية المتاحة، ومن ثم تظهير النسخة السالبة الأولى فور الانتهاء من كل مشهد حتى قبل تغيير المناظر التي بنيت.. ثم طبع النسخة الموجبة الأولى لعمل المونتاج الأولي عليها.. ثم مرحلة تسجيل الصوت وإضافة المؤثرات الصوتية والموسيقى، ثم المونتاج على نسخة السالب، ثم طبع النسخة الموجبة النهائية.. إلى أن تصل

كشريطا سينمائيا جاهز للعرض التجاري.. كل هذا العمل بعد كتابة النص السينمائي الأول أو السيناريو..

غير أن تلك المادة (الأدبية...!!) التي نشرت ولا نعرف ماذا نطلق عليها أو الى أي جنس فني أو أدبي يمكن أن تنتمي.. وكان ذلك عبر عرضها على منضدة المونتاج (المفيولا) ومن ثم كتابة وصف مفصل لتلك اللقطات بما في ذلك أحجامها، وكذلك وصف حركة الكاميرا فيها. وكل ذلك بإطلاق تسمية خاطئة على أن ذلك النص المنشور.. هو سيناريو...!! إضافة إلى الجهل الشائع بهذا التخصص السينمائي آنذاك في ظل غياب صناعة السينما وتقاليدها عربيا ومحليا... شاع هذا الخطأ وأصبح رائجا.. كما تم تقليده والكتابة على وفق سياقاته كما فعل بعض الأدباء والكتاب...!!

فلننتقل للمقارنة بالمسرح.. هذا الفن القريب من السينما من ناحية تكرار عنصر الدراما كعامل مشترك بين هذين الجنسين الفنيين.. النص المسرحي أو المسرحية، وفي جميع عصورها، وبشكل خاص حيث عرفت الأعمال المسرحية الشهيرة، سواء منها في المسرح الإغريقي القديم على يد أسخيلوس وسوفوكلس ويوربيدس، ومن ثم المسرح الروماني ونصوص راسين وكورني وغيرهم.. وصولا إلى نصوص ما بعد عصر النهضة.. أو النشاط المسرحي عموما حيث تقديم العروض المسرحية أمام المشاهدين، عندما لم تكن المسرحية تكتب لتقرأ حينها.. بل لغرض عرضها على خشبة المسرح أمام جمهور المشاهدين.. كما هو الحال في البلدان التي شهدت ولادة الفن المسرحي بمراحله المختلفة، وهذه النقطة موضوع المقارنة واضحة هنا وبشكل جلي.. عندما نقرأ الآن ما تبقى من تلك النصوص القديمة من ما تبقى من أرث المسرح اليوناني الإغريقي القديم، وكذلك

المسرح الروماني ومن ثم مسرح عصر النهضة، وحتى مسرحيات شكسبير بطبعاتها القديمة الأصلية، وكذلك معاصريه ومن جاءوا بعده، وكل ما تبقى من نصوص ومخطوطات كتاب المسرح أولئك القدماء، إذ نرى في تلك النصوص حوارات طويلة جدا بين شخصياتها، وكذلك دور الجوقة واناشيدها.. أو حوارات رئيسها في العرض المسرحي.. وحتى أنها تبدو مملة لأغلب القراء المعاصرين، إذ يجهل الأغلبية الآن من غير المتخصصين أو يغيب عن تصور قارئ تلك النصوص.. كيف كانت تقدم تلك النصوص أو كيف تؤدى تلك الحوارات الطويلة المملة على خشبة المسرح...؟ وكيف كان شكل العرض المسرحي أو مكونات فضائه...؟ هذا هو النص المسرحي الحقيقي، رغم كل ما فيه من لغة أدبية واستعارات وبلاغة موروثة عن قرب من جذر المسرح الأول.. الشعر، وتحديدا الشعر الغنائي.. وهذا بكل تأكيد غير النص المسرحي الأدبي الذي شاعت وانتشرت كتابته في العصور الأخيرة، والذي نستمتع الآن كثيرا بقراءته...! أي أن النص المسرحي الأول في الأصل لم يكن يكتب ليقرأ في تلك العصور، بل ليقدم على منصة العرض المسرحي أمام الجمهور. والذي يكتب منه للقراءة كما هو الحال الآن.. فهو إلا فيما ندر إن لم يكن غير موجود أصلا أو غير متداول.. أو أنه لا ينتمي للدراما أبدا.. وهذه الأخيرة ومنذ نشأتها لم تكن مقروءة كما نوهنا.. وعندما يراد لذلك النص المكتوب تقديمه على خشبة المسرح توضع له خطة عمل أو (سكريبت) من قبل المخرج أو من قبل أحد مساعديه، وبكل تأكيد فإن هذه النسخة من النص المسرحي لا تصلح للقراءة الأدبية أبدا إلا من قبل المختصين كما وضحنا طبيعتها في المتن والهامش... هذا يعني أن الدراما بجميع أشكالها سواء كان ذلك في السينما أو المسرح لم تكن تكتب لتقرأ (٣) بل لتعرض

أمام المشاهدين.. وكل ما يكتب على الورق وعلى أنه درامي هو خطأ شائع أيضا ولا يمت للدراما بأية صلة، الدراما من ضمن ما تعنيه بتعريفاتها اللغوية والاصطلاحية: هي العرض أمام المشاهدين.. فهي (الفعل وعملية تقديمه معا...) كما جاء في تعريف النقاد القدامى والمحدثين لها..

نعم نشرت وترجمت أحيانا في بعض الدوريات العربية أو بشكل مستقل في كتاب بعض النصوص السينمائية ولكتاب من الغرب معروفين من مثل جان بول سارتر وماركريت دورا وغيرهم ، نصوص على أنها سيناريوهات.. أو هي ما يسمى بـ (المعالجة السينمائية) نشر بعضها تحت تسمية سيناريو... هذا الجنس الأدبي غير شائع حتى في أوربا نفسها.. لكن تلك التجارب جاءت على يد كتاب كبار ومحترفين.. سبق لهم الكتابة للسينما.. رغم أنها لم تكن بذلك الشكل الذي أشرنا إليه.. فهي لم تتضمن أبدا تحديدا لأحجام اللقطات أو وصفا لحركة الكاميرا أو وصفا لطبيعة التصوير أو زوايا اللقطات، بل تضمنت وصفا للمشاهد السينمائية فقط، وبلغة أدبية مقروءة فعلا، ولكن تلك النماذج لم تكن سيناريوهات سينمائية بتلك الصيغة الشائعة لدينا، بل هي نماذج لما يطلق عليه معالجة أدبية سينمائية لموضوع أو فكرة ما.. نكرر معالجة أدبية سينمائية.. وهي لا تمت لفن كتابة السيناريو بأية صلة...

هذا يعني أن كاتب السيناريو الفعلي المتعارف على مهنته في عالم صناعة السينما منذ نشأتها حتى اليوم، يمكن أن يكتب أحيانا وربما دائما بلغة غير أدبية.. فهو غير معني بالأدب والعناية باختيار مفردات اللغة والمعاني والألفاظ عموما وما يمكن أن يقترن بها من بلاغة لغوية بسياقاتها المعروفة، أو بكل ما يمت للمتطلبات النشر الأدبي مطلقا، ممكن أن تكون

عباراته أو مفرداته.. عبارة عن شفرات أو إشارات.. أو يمكن أن تكون جملا ناقصة.. أو حتى رموز لا يفهما سوى زميله المخرج السينمائي أو بعض من مساعديه أو من بعض العاملين في هذا الحقل فقط.. كما يمكن أن تكون مليئة بالأخطاء الإملائية واللغوية.. فلا أحد يمكن أن يلومه أو يحاسبه في ذلك.. فهذا ليس اختصاصه. كما أنه غير معني بأحجام اللقطات وأشكال الانتقالات الصورية أو حركة الكاميرا.. التي يغرم بها الكثير من كتاب (السيناريوهات) الجدد عندنا...!! فهذه المهمة بالذات من صميم عمل المخرج السينمائي وحرفيته المهنية.. في بعض أشكال الإنتاج السينمائي الواسع والحديث.. ومثال على ذلك هوليود إذ يقوم مخرج الفلم وخاصة إذا كان من كبار المخرجين.. بوضع اللمسات الأخيرة من تحديد لأحجام اللقطات وحركة الكاميرا وبقية تفاصيل العمل الميداني على النسخة الأخيرة من السيناريو التنفيذي (وهذه النسخة هي التي يكتبها مخرج الفلم أو المخرج المنفذ..) ليكمل بقية العمل (ميدانيا) أحد أبرز المساعدين للمخرج... وعادة ما يكون من ألمع المساعدين للمخرج النجم...

كاتب السيناريو الحقيقي معني فقط بوصف المشهد السردي من الخارج، أي صورة المشهد المرئي.. أي ما تستطيع أن تراه العين المحايدة وتعرض مضمونه بدقة.. من دون حاجة لأي تأويل (باطني..) أو ذهني أو كل ما يتعلق بـ (الرؤية الأدبية) الشائعة.. وتحديدا في وصف كل ما يخضع لتسلسل لحظات الزمان المطلق وسلطته على وحدة المكان النسبي.. وفيما إذا كان ذلك المكان خارجيا أو داخليا، وطبيعة الوقت فيما إذا كان مساءا أو نهارا.... وإذا كان الفلم روائيا فأن كاتب السيناريو يكتب قصته أو طبيعة سرده القصصي ووصف الحركة (من خلال هيمنة وحدة الزمان..) الخارجي للمنظر والأشياء

والشخصيات وحركتها من والى.. أو وصفا لحدث ما فقط، أي أن لا يتضمن ما يكتبه الكاتب في هذا الموضع وصفا للمشاعر والأحاسيس والهواجس الداخلية لابطاله أو وصف الحالة النفسية لتلك الشخصيات (أي ما يتطلبه الأدب عادة..) فهو غير معني بذلك.. وإذا احتاج لأن يظهر ذلك الجانب أو يعتني به، فيجب أن يكون من خلال ما يصفه من مناظر وصور مرئية فقط يصفها بدقة على الورق، أو من خلال الحوار إذا يمكن ذلك.

عندما يبدأ كاتب السيناريو بكتابته نصه أو مشروعه يقسم الورقة إلى عمودين متقابلين، العمود الأول الأيمن لوصف المشهد السينمائي المقترح ليأخذ رقما محددا، كأن يكون المشهد الأول مثلا، كما أن المشهد يتحدد ويأخذ رقمه بالمكان والزمان الذي يدور فيه تسلسل الحدث أو ليصل أليه، وأي تغيير في الزمان أو المكان يعتبر تغييرا في المشهد، ويعتبر مشهدا جديدا برقم جديد. وهذا التقسيم مهم جدا بالنسبة للمخرج في عملية التنفيذ أو الإخراج، لأنه (أي المخرج) يعمل على كل مشهد بشكل مستقل عن المشاهد الأخرى، فخلال التنفيذ والعمل يتم التحضير للمشاهد السينمائية كل على حده، أي انه يمكن أن يتم التصوير في يوم واحد للمشهد رقم ١٢ والمشهد رقم ٣٥، أما العمود الثاني الذي يقع على يسار الورقة في كتابة السيناريو، فيستخدم لكتابة الحوار والموسيقى ووصف المؤثرات الصوتية فيها إذا كان يحتاج لها.

ترى فلو أضطلع كاتب السيناريو بمهمة تحديد اللقطات وأحجامها وكذلك حركة الكاميرا وزوايا اللقطة وأشكال الانتقالات، فماذا يتبقى من عمل للسيد المخرج يمكن أن

يؤديه ويستلم أعلى اجر مقابله من جهة الانتاج...؟ كاتب السيناريو في العمل المحترف ربما لا يستطيع أن يقف خلف الكاميرا، ولا يعرف تشغيلها ولا آلية عملها.

كتابة السيناريو تخصص دقيق في العمل السينمائي، وكذلك هو تخصص دراسي في الدراسات الأكاديمية في السينما، وكذلك يمكن أن يحترفه الآخرون مثله مثل أي حرفة أو مهنة في هذا الفن. كما أنه لابد أن نشير الى ان الدراسات.السينمائية بهذا الصدد شحيحة جدا أذا لم تكن معدومة بالنسبة للقارئ العربي، أما ما ترجمه الناقد السينمائي العراقي المرحوم سامي محمد في كتاب (فن كتابة السيناريو) للكاتب الأمريكي سد فيلد، والذي طبع قبل عدة سنوات من قبل وزارة الثقافة العراقية، فهو يحتوي على تعريفات دقيقة لفن السيناريو وتقنية كتابته باستيعاب مفترض لما تقتضيه نظرية الدراما وشروطها، ووصفا أدبيا أو نقلا لتجارب سينمائية في كيفية كتابة السيناريو في السينما الأمريكية من أمثلة معروفة في عالم السينما... لكنه لم يتطرق إطلاقا إلى تحديد حجم اللقطات وأنواعها في كلامه عن خطوات الكتابة تلك...

الرواية على المسرح

(ملاحظات تطبيقية على مسرحية ـ رواية الشياح
التي قدمتها أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد على
مسرحها خلال الموسم المسرحي ١٩٧٦ـ١٩٧٧)

تمهيد...

لم تكن ظاهرة اعادة تقديم الرواية على المسرح ظاهرة جديدة أو غير مألوفة محليا أو عالميا، فقد شهد المسرح في العالم الكثير من التراث الروائي ولكتاب معروفين معدا على المسرح، ومن الطبيعي أن يرتبط تقديم رواية معينة على المسرح بموقف جديد أو رؤية فنية جديدة للثيمات أو الأزمات التي تناولتها الرواية.. ومن الطبيعي أيضا أن يثير هذا التقديم الجديد بعض المشكلات التقنية المرتبطة أصلا بمسألة استقلالية الأجناس الفنية عن بعضها، إذ ان كل فن يستقل ويتميز عن الفنون الاخرى بلغته في التوصيل وادواته في البناء، فيتم اكتساب هاتين الميزتين الجوهريتين على وفق منطق ذلك الفن باطاره التاريخي المحدد. كما ان العلاقات بين الفنون المختلفة القديمة منها والحديثة علاقات متنوعة ومتداخلة، وهذه العلاقات سواء كانت اقتباسا او اعدادا او أي علاقات أخرى لايمكن ان تكون نقلا حرفيا من.. أو اتكاء على.. اذ يشترط في العلاقة الجديدة اعادة تحليل وتركيب لتلك الثيمات وفق منطق أو آلية الجنس الأدبي أو الفني المنقول أليه.. على وفق ما تفرضه القوانين الداخلية للأبداع في الفن الجديد..

وعندما تعد رواية معينة للتقديم على خشبة المسرح فان مهمة الاعداد لا تقتصر على اختزال اماكن الاحداث الى مكان واحد وكذلك اختزل زمان أو ربما أزمنة أحداثها كما هو الحال في العديد من الروايات التي تتنوع الأماكن وكذلك الزمان فيها الى زمان واحد

يكاد يكون متسلسلا في مكان واحد (اي الخضوع لوحدتي الزمان والمكان) وان نضع على ألسنة الشخصيات حوارات جديدة لتوضيح وشرح مايدور خارج خشبة المسرح... اذ ان مهمة الاعداد شكل آخر يختلف عن هذه الآلية كثيرا، وأن النقل من الرواية الى المسرح يثير الكثير من المشكلات التقنية التي تولد من الخصوصية التي يتمتع بها كل فن أو جنس ادبي. فمثلا أن طبيعة الشخصية الروائية تختلف عن طبيعة الشخصية المسرحية، إذ أن الأولى غالبا ما أنها تتصف بأنها تنمو وتكتسب ملامحها بشكل تدريجي ضمن إطار نمو الحدث الروائي وتصاعده نحو نهايته المرسومة له. بينما يكون بناء الشخصية المسرحية ذا طبيعة نمطية وبشيء من الجاهزية التي يتطلبها العرض المسرحي (النمطية ليس بمعناها السلبي باعتبار "النمط شيء رديء"(١)) إذ أن البناء في هذا الشكل الفني في التعبير لا يترك أي فسحة للنمو الجديد في الملامح الخاصة المكتسبة بين زحمة الاحداث والعلاقات والصراع الذي تتطلبه طبيعة تطور الحدث الدرامي.. وبالتالي لا تكتسب الشخصية المسرحية هنا ملامح جديدة بقدر ما يكون هناك نمو عام في مفردات الحدث الرئيسي أو الثيمة الرئيسية وطبيعية تطور الصراع المتمثلة بالشخوص والاطر التاريخية التي تمنح الشخصية المسرحية صيرورتها قبل أن تدخل الى خشبة المسرح.

عند إعداد رواية ما للعرض على خشبة المسرح فان هذا الاعداد يتطلب اختزال الكثير من من زمان نمو شخصياتها الذي تتطابه الرواية احيانا، بما في ذلك زمان نمو تلك الشخصيات خارج الزمن الآني.. من تفاصيل كثيرة قد تكون ذات أهمية في الرواية فقط لاغير، وهذا ما يمنح صفة المنطقية والنمطية للشخصية المسرحية، إضافة الى مشكلة آلية تقديم تلك الشخصية نفسها جاهزة كما يقتضي البناء المسرحي.

المشكلة الاخرى التي يفرضها الاعداد المسرحي هي كيفية معالجة الحدث في الرواية معالجة مسرحية.. وهذه المشكلة تفرض نفسها عند تحديد علاقة كل فن بالواقع التاريخي الذي انعكس عنه أو ولد منه.. قبل علاقته بأي فن آخر.. أصلا أن علاقة الرواية بالواقع هي علاقة ذهنية تعتمد على ما يثيره ذلك النمط من النسق اللغوي الأشاري التجريدي في ذهن المتلقي من قدرة وادراك على تخيل أو إعادة تجسيد واقع آخر على درجة عالية من الحسية أو التجسيد.. فتكون النتيجة واقعا ذهنيا متخيلا قبل كل شيء.. بينما في المسرح وهو الأوثق علاقة بالواقع من الفنون الأخرى (بعد السينما) على الأطلاق فهو يعتمد على إعادة تجسيد ذلك الواقع بشكل ملموس حسي ومرئي عن طريق نقله أو تجسيده على المسرح بأدواته الخاصة في البناء وإعادة التركيب.. كالتمثيل والديكور والماكياج والملابس والاكسسوارات الأخرى... صحيح أن عملية التجسيد هذه لا تتم إلا بشكل تجريدي وهمي (أي ملفق..) لكن متفق عليه، وهو الأقرب من كل الفنون الى الواقع اليومي (كتجسيد أو صيرورة وليس كموقف فني..) بعد السينما، وبالتالي عند تقديم رواية ما على المسرح أو حدث روائي على المسرح فانه يكتسب صفة واقعية الى حد ما تتحول خلالها العلاقات الجديدة أو التفاصيل الجزئية لذلك العمل الى دلالات رمزية إشارية يبقى المتلقي ينتظر خلالها معنى (ما ماورائيا) أو مفترضا.. وحتى يمكن أن يكون ذلك المعنى غير موجود بالمعنى الديجيزي (السينمائي المرئي) كما يقول مارسيل مارتن في كتابه (اللغة السينمائية..) فان المتلقي يظل يفترض ذلك المعنى الجديد بشكل قسري...

المشكلة الأخيرة هي كيفية نقل البيئة الروائية الى المسرح، فهي يمكن أن تزخر وتزدحم بتفاصيل من الحياة كثيرة، ربما بعضها لا يتدخل بشكل حاسم أو مباشر في مجرى السرد

ونمو الثيمات الرئيسية بقدر ما يسهم في خلق الجو العام والمنظر المفترض أو المتخيل في الرواية، وقد تكون هذه التفاصيل أحداثا ثانوية أو شخصيات هامشية غير مهمة، أو سردا أو وصفا لتاريخ البطل أو أسرته أو لسيرة الشخصيات الأخرى أو وصفا لجزئيات صغيرة تتمثل بقطع الديكور والاثاث في المحيط العام الذي يوصف بدقة متناهية في بعض الروايات الكلاسيكية مثلا.. بينما لا تحتمل طبيعة المسرح أي تفاصيل ثانوية أو جزئية غير ذات علاقة بالثيمة الرئيسية، كأن توضع مثلا لمجرد الديكور أو لتزيين المنظر لغرض جمالي لا أكثر كما هو الحال في الإضافات المنزلية كما هو شائع أو كما يعمل على ذلك بعض المخرجين... إذ يفترض أو يجب أن يكون كل ما هو موجود على خشبة المسرح جزءا من الحياة الجديدة المفترضة على خشبة المسرح أو في سياق العرض المسرحي، أو ليلبي أحد وظائفه بشكل مباشر.. وهذا ما ينطبق أيضا على على الأحداث الثانوية أو الشخصيات الهامشية، وهذه بدورها يجب أن تكون أيضا مكملة بشكل مباشر للحدث الرئيسي في العرض المسرحي، وأن يكون لها دور بشكل مؤثر في نمو وتطور العقدة المسرحية الرئيسية وحلها.. وهذا الشكل من البناء أو التجسيد يفرض اهمال أجزاء عديدة من الرواية وتركها عندما يراد عرضها على خشبة المسرح، على أن لا يؤدي ذلك الى تسطيح الموضوع مثلا أو الى هشاشة الشخصيات الرئيسية وضياع معالمها، أو الى طمس سمات المشكلة أو المعضلة المراد معالجتها..

الشياح الرواية - المسرحية

نكتفي بهذا التمهيد عن علاقة المسرح بالرواية.. لنتفحص المسألة بشكل تطبيقي وكما قلنا على رواية "الشياح" التي كتبها القاص اسماعيل فهد اسماعيل وأخرجها الفنان فاضل

خليل بعد أن اسهم بأعدادها مع زميليه اسماعيل خليل وحميد الحساني، وذلك على مسرح اكاديمية الفنون الجميلة ببغداد خلال الموسم المسرحي ١٩٧٦ـ١٩٧٧ . وتكتسب هذه الرواية ـ المسرحية أهميتها من كونها أول عمل مسرحي قدم في العراق عن مأساة الشعب اللبناني وحربه الأهلية في تلك السنوات..

لا ينكر أن الرواية قدمت مغريات كثيرة لمعديها، مثلا المكان الواحد (أي وحدة المكان الأرسطية) الذي تدور فيه أحداث الرواية وبشكل أدق حدثها الرئيسي، وهو ملجأ في أحد العمارات السكنية ببيروت في منطقة "الشياح". وأيضا الزمان الواحد (وحدة الزمان..) التي جاءت بشكلها الأرسطي أيضا في الرواية.. فهنالك تسلسل سببي واضح في زمان الأحداث فهي تجري خلال يوم واحد من ايام الحرب الأهلية في بيروت، ولكن يجري في بعض الأحيان الخروج على هاتين الوحدتين (المكان والزمان) في مشاهد الاسترجاع أو التذكر (الفلاش باك) لكنه لا يسبب أي خرق لهما. هذا بالأضافة الى المنهج الدرامي الواضح في صياغة الأحداث وترابطها أو تواليها، وكذلك نمطية شخصياتها، فقد كانت جاهزة وممتلكة لسماتها العامة وملامحها الاجتماعية.. وقد استطاع الكاتب الخروج من هذا المأزق الذي لا ينسجم وطبيعة الرواية ـ أي التنميط ـ باستخدام الاسلوب السينمائي (الفلاش باك) أي التداعي أو التذكر كما قلنا في توضيح الابعاد الاجتماعية والسياسية لتلك الشخصيات، وهذا ما أستعصى على العمل المسرحي فبرز كأثر سلبي عليه، فاقتصرت مهمة الأعداد في نقل الحدث الرئيسي مع الزمان والمكان المحددين الى المسرح من دون تلك الأبعاد التي وضحها التداعي والتذكر في الرواية، لذا جاءت الشخصيات باهتة وتفتقد لأي عمق أو تدوير يشدها الى واقعها الأصلي أو الجديد

على خشبة المسرح. لنأخذ مثلا علاقة حنا بمارسيل.. فقد استطاعت هذه العلاقة أن تضفي طابعا مميزا على هاتين الشخصيتين في كونها وضحت الوعي الاجتماعي والسياسي اللذين تمتلكانه. هذا إضافة الى مساهمتها ـ أي العلاقة ـ في رسم البعد الدرامي وتأثيره في بقية الشخصيات في الرواية.. وهذا ما لم نجده في المسرحية. فالعلاقة بين تلك الشخصيتين غير واضحة لدرجة أن الجمهور لم يتعرف على أن مارسيل هي أم حنا.. إلا في اللقاء الأخير لهما وفي جملة قصيرة جدا.. والشيء نفسه تقريبا ينطبق على شخصية أسعد وعلاقتها بالشخصيات الأخرى..

لقد قننت شخصيات الرواية باطار علاقاتها فيما بينها من جهة: وبينها وبين الأزمة التي انغمرت فيها من جهة أخرى.. فجاءت منسجمة فيما بينها الى حد الامتلاء أو الأنغمار التام أو الى درجة كانت فيه نمطية اجتماعية بشكل تختلف فيه عن النمط المسرحي.. إذ تبلورت هذه الميزة كنتيجة نهائية للنمو الذي كانت أداته الرئيسية مشاهد التداعي أو التذكر الذي تعرفنا خلاله على ماضي الشخصيات في الرواية.. وهذا ما لم يمكن تجسيده على خشبة المسرح وبالذات مسرح أكاديمية الفنون الجميلة حينذاك وبأمكانياته الفقيرة... فجاءت عملية بناء الشخصية المسرحية (الدرامية) عملية ناقصة.. وبحذف جميع مشاهد الفلاش باك تقريبا أنتفت أي قدرة على تحديد الأبعاد الاجتماعية والسياسية لتلك الشخصيات. صحيح أن المعد يمتلك الحرية سواء في أعداد تلك الأحداث أو في تغييرها بما يتلاءم مع طبيعة العرض المسرحي، لكن هذا مشروط بأن لا تفقد تلك الأحداث أو العلاقات أو الشخصيات تأثيرها أو دلالتها التي يفترض فيها أن تقدمه..

لقد امتلكت الرواية أدواتها الفنية ولغتها الخاصة بها، فلم تمنح نفسها بسهولة لنقلها على المسرح. أما الاضافات التي جاء بها الاعداد ودورها في عملية التقديم فقد أريد لها أن تكون أسهاما في تعميق وتطور الحدث أو الثيمة الدرامية أو الأزمة التي عاشها الأبطال في ملجأ العمارة خلال تلك الحرب.. وذلك ضمن الوحدة الدرامية المفترضة.. ومن هذه الاضافات الإخراجية تشكل لدينا مستوى درامي جديد مستقل نسبيا عن المستوى الأول الرئيسي الذي تشكله المادة الخام المقتبسة من الرواية. لكن يبقى السؤال الجذري المهم هو هل استطاع العرض المسرحي أن يحقق الوحدة المطلوبة بين المستويين المذكورين...؟ نستطيع أن نقول أن كل مستوى من تلك المستويات أمتلك تأثيره الخاص نتيجة الشكل الفني الذي قدم به. المستوى الأول كان كان بإطار درامي تقليدي، أي أنه كان هناك أبطال محددون أو شخصيات نموذجية عاشت أزمة درامية محددة أيضا، والجمهور مطالب بالتعاطف معهم على وفق المنظور الأرسطي.. لذا فأن حرية الأختيار لم تتوفر لذلك الجمهور لاختيار (موقف سياسي..) مما يجري أمامه من نقل لأحداث ساخنة.. فلقد قدم عمل درامي تقليدي كل شيء فيه مصنف وجاهز وما عليه ـ أي الجمهور ـ إلا أن يتمتع ويغرق في الوهم (التطهير..) الذي أختطه له أرسطو طاليس قبل عشرات القرون.. أما المستوى الدرامي الثاني الذي تضمنه العرض المسرحي كما أشرنا آنفا قد امتلك شكلا آخر من التقديم يختلف كثيرا عما جاء به المستوى السابق.. أي أنه اتخذ طابع المسرح التسجيلي الوثائقي.. فالجمهور كان أحيانا أمام لوحات تعبيرية غنائية، وفي أحيان أخرى أمام رواة يقدمون وثائق سياسية ويعرضون مضامينها أو يقرأون شعرا سياسيا لشعراء معروفين، هذا إضافة الى عرض الشرائح الصورية (السلايدات) والتسجيلات

الصوتية لقادة سياسيين.. يعني هذا أن القضية المطروحة على ذلك الجمهور هي قضية سياسية مباشرة وواضحة، والجمهور مدعو الى اتخاذ موقف سياسي منها.. وهو بالتاكيد موقف يختلف عن الموقف الأخلاقي الذي كان يجب أن يتخذه مما جرى أمامه في مستوى العرض الأول.. وبهذا لم يستطع الأعداد ان يحقق الوحدة المسرحية المفترضة بين هذين المستويين اللذين تضمنهما العرض..

لقد شهد المسرح السياسي وبالذات منه المباشر الذي عالج قضايا سياسية ساخنة حينها وتحديدا منه المسرح التسجيلي، شهد تطورات كبيرة على صعيد الشكل والمضمون، واستطاع أن يحقق حضورا واسعا ومميزا في الكثير من التجارب والعروض المسرحية.. إذ أن تجارب كل من بيتر بروك وبيتر فايس ليست بعيدة عن مسامعنا، فقد استطاعت الموضوعات التي تناولها المسرح السياسي أن تفرض شكل العرض المسرحي الخاص بها.. وغالبا ما يكون هذا الشكل الجديد الأقرب بين الإطر المسرحية السابقة عليه في توصيل التأثير المطلوب.. وكان المسرح التسجيلي من الأشكال المسرحية الناجحة التي حققها المسرح السياسي..

الذي نريد أن نخلص أليه هو السؤال التالي: هل استطاع العرض المسرحي الذي حمل أسم الرواية المعروفة (الشياح) بالشكل الذي جاء فيه أن يستوعب مأساة الشخصيات التي عاشت في ملجأ العمارة في منطقة الشياح خلال الحرب الأهلية المعروفة في تلك السنوات..؟ هذا باعتبار المستوى الدرامي الأول الذي تضمنه العرض وهو المستوى الرئيسي لأنه شغل المساحة الزمنية الأوسع من ذلك العرض المسرحي.. وفي هذه الحالة لا يمكن أن يشكل المستوى الثاني من ذلك العرض أي حجم مؤثر إزاء هذا المستوى.. وقد

أشرنا الى نوعية الأثر الذي يتركه الشكل المسرحي الذي جاء به المستوى الأول في كونه لم يقدم لنا غير معاناة شخوص في حالة ظروف حرب اهلية مستمرة تحاصرهم، ورغم أن هذه الحرب معلومة ومحددة.. لكن هذا الإطار الذي جاءت به لم يشعرنا بحجم المأساة وثقلها الحقيقي الذي حاول العرض أن يقترب منه، وخاصة في المشاهد التي تضمنها المستوى الثاني من العرض المسرحي الذي كان ممكنا جدا له أن يستوعب تأثير تلك المأساة بشكل أعمق لو انه اقتصر على هذا الشكل من التعبير الذي تضمنه المستوى الثاني..

بين الملحمة القديمة والدراما...

من البديهيات المعروفة في تاريخ المسرح وفي مراجعه الأكاديمية، والتي تطرق إليها معظم من كتب في هذا الحقل، مثل كتاب المؤرخ تشيني الموسوم (تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف عام) والإنجليزي الآردس نيكول في كتابه (المسرحية العالمية) وأيضا كتاب (تاريخ الدراما) لشانصوريل وآخرين... أن كل الشعوب القديمة عرفت في فترة مبكرة من حياتها أو في القرون الأولى من حضارتها البدائية... عرفت وبحكم (غريزة المحاكاة) لدى البشر (تبعا لأرسطو) بعض الأشكال أو الممارسات أو الشعائر أو الطقوس التي يمكن تسميتها بأشكال ما قبل المسرح، وكانت هذه الأشكال تمارسها تلك الشعوب جزءا من معتقداتها الوثنية البدائية وعباداتها الدينية في التقرب إلى آلهتها مهما اختلفت أشكال تلك العبادات.. لكن تلك الطقوس والممارسات القريبة من الدراما ظلت أسيرة جدران المعابد التي كانت تؤدى فيها وعلى أيدي الكهنة بعيدا عن العامة وبعيدا عن الحياة... ولم تتطور الى أي شكل مسرحي أو درامي متعارف عليه فيما بعد بحسب معنى الدراما أطلاقا، لا عند السومريين ولا عند البابليين أو غيرهم من سكان وادي الرافدين أو

شعوب المناطق المجاورة وحتى البعيدة منها.... الفراعنة فقط من الشعوب القديمة والى حد ما أخذت عندهم تلك الطقوس كما يبدو شكلا مبسطا للعرض المسرحي، كما وردت الإشارة الى ذلك في بعض المدونات الفرعونية التي تعود الى الألف الثالث قبل الميلاد.. ولكن لم يتبق من تلك المدونات في عصرنا هذا شيئ موثق بشكل دقيق حول تلك العروض أو نصوصها كما هو الحال عند الإغريق ومن بعدهم الرومان... هذه الممارسات أو الطقوس التي كما قلنا يمكن أن نطلق عليها مجازا أو مقاربة على أنها عروض درامية مبكرة.. ليست حكرا على شعب معين، بل عرفتها ومارستها مختلف الجماعات والشعوب القديمة بما في ذلك الشعوب ذات الحضارات البدائية في العصر الحديث في كل من أفريقيا واستراليا وأمريكا اللاتينية... وفي كل هذا تفسير لنظرية (المحاكاة...) التي قال بها أرسطو وتأكيدا لها عندما قال (غريزة المحاكاة مغروزة في الإنسان منذ طفولته...)

لم يتبلور مفهوم ومعنى الدراما ملازما للعرض المسرحي إلا عند الإغريق فقط، ليقلدهم بعد ذلك الرومان، كما وصلت إلينا بعض من نصوصهم وليس جميعها... وهذا التطور الذي أختص به هؤلاء القوم لم يكن بمحض المصادفة أو اعتباطا، بل تلبية لشروط واعتبارات كثيرة، تميزت بها الدراما الإغريقية ومن بعدها الرومانية وتوفرت لها من دون غيرها، منها:ـ

أولا.. صحيح أن الدراما الإغريقية ارتبطت مثل غيرها عند نشأتها بطقوس دينية أي عبادة الإله ديونيسوس.. لكن تلك الطقوس لم تكن تؤدى بين جدران المعابد، فهي قد خرجت في وقت مبكر من صيرورتها تلك الى الساحات العامة والملاعب المكشوفة أو على المدرجات التي هيئت لتقديم تلك العروض أو الاحتفالات الدينية التي كانت تقام في

أوقات معينة من السنة، وأشترك فيها عامة الشعب بغض النظر عن تقسيم طبقاته القائم حينذاك، بينما مثيلات هذه الطقوس عند الأقوام الأخرى بما فيهم سكان وادي الرافدين القدماء ظلت حكرا على رجال الدين والطبقات الحاكمة مثلما حصل عند المصريين القدماء، رغم تطور هذه العروض لديهم بشكل أكثر تقدما من الآخرين كما أشرنا.. وهذا يذكر بنشأة المسرح للمرة الثانية في وسط وغرب أوربا بعد قيام عصر النهضة وإنجلاء ظلام العصور الوسطى، إذ خرجت أيضا الاحتفالات الدينية بميلاد وصلب السيد المسيح من ساحة الكنيسة الى باحات خارجية أوسع إذ كانت تقدم في باديء الأمر ما سمي بمسرحيات الأسرار والمعجزات... بجانب العودة الى الأرثين الإغريقي والروماني.

ثانيا.. بجانب ارتباط تلك النشأة أو الصيرورة بالموروث الديني.. ارتباطها بالموروث الأدبي والثقافي السابق عموما لدى الإغريق، وغنى ذلك الموروث وتنوعه، وتدوينه أحيانا، ويتمثل في الملاحم القديمة لدى ذلك الشعب وكذلك الشعر الغنائي (قصائد الديثيرامب) فقد كتب الناقد الروسي المعروف بيلنسكي (أن الدراما الإغريقية حلت التعارض القائم بين الطابع الموضوعي في الملحمة القديمة.. والطابع الذاتي في الشعر الغنائي..)

ثالثا.. ارتبطت الدراما الإغريقية في نشأتها بالتطور الاجتماعي والسياسي الحاصل آنذاك لدى الإغريق أنفسهم حيث نشأت الدراما في حضن ذلك الشكل الأولي من الديمقراطية السياسية حديثة العهد أبان ما سمي آنذاك حكومات (دويلات المدن...) وربما تكون هناك أسباب أخرى موضوعية أو ذاتية غابت عنا.. وبالتالي تنتمي الدراما الى ثقافة المدينة

بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى في خلافها مع ثقافة البداوة التي تنتمي أليها الملحمة القديمة.. إذ تتميز الملاحم القديمة كجنس أدبي له وجود مستقل بذاته، سبقت كثيرا من الناحية التاريخية نشأة المسرحية أو الدراما.. كما أنها ترتبط تاريخيا بظروف محددة وبيئة اجتماعية محددة أيضا، توفران اشتراطات لازمة ساعدت على إنتاجها وانتشارها في زمن معين كانت سائدة فيه علاقات إنتاج محددة، وبنية اجتماعية محددة أيضا هي في حقيقتها انعكاس لعلاقات الإنتاج تلك وشروطها... تلك الظروف وتلك البنية لا يمكن أن تتكرر في زمن تال مرة أخرى.. كما أنها أي الملاحم القديمة وكما هو معروف مشكوك في نسبتها الى مؤلفين أو كتاب محددين، فلقد ذهب بعض الدارسين الى أن تأليفها يمكن أن يكون جماعيا أو تراكميا بمرور الزمن، وهذا بحكم طبيعة الأحداث التي تنقلها أو تصفها، فهي لا تخضع أبدا لمكان وزمان معينين أو محددين.. ليس كما هو الحال في المسرحية التي قال عنها أرسطو بأنها (محاكاة لفعل كامل...) فالملحمة القديمة تنتمي الى الأدب الشعبي ألشفاهي، فقد دونت بعد تأليفها ربما بمئات السنين...

الدراما في اللغة عن اللاتينية القديمة هي الفعل... واصطلاحا كما جاء في جميع المراجع المسرحية الأكاديمية هي الفعل وعملية إعادة تقديمه معا.. أي عرضه على المنصة.. وجاء في قاموس أكسفورد الحديث طبعة ٢٠٠٤ معنى كلمة Drama هو play for the theatre أي اللعب أو التمثيل على خشبة المسرح، وهذا يعني أن كل استعمال أو إضافة هذا المصطلح لمفردات أو تعبيرات لغوية يعتقد فقط أنها قريبة من هذا المفهوم.. بعيدا عن افتراض الوجود الممكن للعرض أو النص المسرحي.. هو استعمال غير دقيق وغير علمي بالمرة.. لذا نعتقد أنه لا يجوز أن نبحث عن عنصر أسمه (دراما) في أجناس

أدبية أخرى.. من الممكن أن نبحث عن عناصر أو أدوات مساعدة تفيدنا في بناء عمل درامي جديد، كما هو الحال في تجارب مسرحية عديدة منها محلية وعربية وعالمية... محليا مثلا جهود المخرج العراقي قاسم محمد في التراث العربي المدون والشفاهي وكذلك آخرون.. وعربيا تجارب المخرج المغربي الطيب الصديقي مع أدب المقامات.. وعالميا تجارب المخرج الفرنسي بيتر بروك وآخرين..

نعود مرة أخرى الى الناقد بيلنسكي عندما يقول (الدراما هي عبارة عن التوفيق بين العناصر المتعارضة في الملحمة القديمة والشعر الغنائي... بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية.. غير أنها مع ذلك ليست ملحمة ولا بشعر غنائي.. بل هي نوع ما ثالث جديد تماما ومستقل رغم أنها تربت عليهما معا..) وللتأكيد على هذه النقطة بالذات أي التعارض بين الذاتية الغنائية في الشعر من جهة والدراما من جهة أخرى نشير الى ما ذكره الناقد الأنجليزي برادلي في كتابه الشهير (التراجيديا الشكسبيرية) عند ذكره المآسي الخمس الشهيرة لشكسبير (هاملت، عطيل، الملك لير، روميو وجوليت، وماكبث) يقول عن شكسبير أنه في هذه المسرحيات كف تماما عن أن يكون شاعرا غنائيا كما هو الحال في مسرحياته الأخرى... أي أنه وصل الى القمة ككاتب مسرحي محترف....

من الخصائص الأخرى التي تميزت بها الدراما كلاسيكيا عن غيرها.. الوحدات الثلاث (الزمان والمكان والموضوع) التي ورد ذكرها لأول مرة عند أرسطو في كتابه (فن الشعر) باعتبار التراجيديا الإغريقية لدى الكتاب الإغريق الأوائل نموذجا لها.. (... فيلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هي التي تعين صفتها المميزة وهي: القصة أو الحكاية أو (الفابولا) والأخلاق والعبارة والفكر والمنظر والغناء) أما الاختلاف حول وحدتي

الزمان والمكان فيما بعد عند الكلاسيكيين الجدد ومن أتى بعدهم فهي اجتهادات أو تأويلات ظهرت أما بالارتباط مع ما استحدث من حاجات للمسرح وتقنية المنصة.. هذه الحاجات وإن كانت آنية أو بمعنى ما نفعية في حينها.. إلا أنها كانت ملحة فعلا وتلبية تاريخية لتلك الحاجات.. لقد أصبح شرط الوحدات الثلاث وتلازمها أو افتراقها محل نزاع أحيانا أيديولوجي وأحيانا أخرى فني تقني..

يقول هيجل (طبيعة التطور الدرامي يتميز عن خاصية التطور في الملحمة، أن شكل الموضوعية الملحمية يتطلب التباطؤ في الوصف، هذا التباطؤ يمكن أن يزداد ليصل حد المعوقات الحقيقية بينما نجد المشاهد الاستطرادية التي لا تساعد على تطوير الحدث لا تعمل إلا على إعاقة جريانه... وهي تسير بصورة متعارضة مع طبيعة الدراما...)(٤)

وهذا أيضا ما ينطبق على طبيعة الحوار المسرحي مقارنة مع الحوارات التي ترد في بعض الملاحم القديمة وما تتصف به من ترهل وتكرار للمعاني والكلمات... مقابل أهمية توظيف ذلك الحوار وتركيزه في النص المسرحي في نقل الوصف أو السرد أو كل ما يمكن أن يحدث خارج خشبة المسرح بعيدا عن أنظار الجمهور..

من اللافت للنظر أن ظاهرة مهمة جدا في تاريخ هذا الفن صاحبت تقديم العروض المسرحية من دون غيرها من الأجناس الأدبية... إلا وهي ظاهرة التطور السريع والتخطي التاريخي الملموس من تجربة مسرحية الى أخرى، فلم يكن في تاريخ المسرح إطلاقا تطابق بين تجربتين مسرحيتين أبدا.. أو لنتأمل ذلك في بداية نشوئه عند أولئك الإغريق الأوائل، فقد كان تطورا هائلا بين تجربة كل كاتب وآخر من الكتاب الذين عرفناهم والذين عاصروا بعضهم تقريبا ووصلت آثارهم إلينا.. أسخيلوس الكاتب

والمسرحي الأول عندهم، والذي كان يدير العرض المسرحي بنفسه بمساعدة رئيس الجوقة، (أي عملية الإخراج قبل أن تسمى..) وكان معه ممثل واحد فقط... وكان للجوقة الدور الرئيسي في العرض المسرحي، فهي التي تقرر وتحدد مصائر الأبطال ومسيرة الأحداث... إضافة الى إشغالها لمنصة العرض برقصها وغنائها باعتباره الجزء المهم من العرض... مسرحية (الضارعات) مثلا.. ثم ليأت بعده معاصره المتأخر عنه بعدد قليل من السنوات سوفكلس، الذي أضاف ممثلا ثانيا وقلل من أهمية دور الجوقة وتدخلها في مصائر الأبطال، أي أنه جعل دورها ثانويا فلم تكن تمتلك معه سلطة القرار، فصاحب القرار عند سوفكلس هو البطل التراجيدي الجديد الذي يواجه مصيره بنفسه أمام قرارات آلهة الأولمب... (أوديب ملكا) مثال على ذلك.. الكاتب الإغريقي الثالث والذي عاصر أيضا سوفكلس في أواخر سني حياته هو يوربيدس الذي أضعف من أهمية دور الجوقة نهائيا، فأصبحت لا أكثر من كورس يشغل خلفية منصة العرض تنشد الأغاني وتؤدي الرقصات وتعلق على الأحداث من دون التدخل فيها.. فهي يمكن أن تتوقع وقوع حدث معين وتتنبأ به وتعلن عنه، لكن البطل أو البطلة غير ملزمين بسماع رأيها أو الأخذ به... لا يفوتنا أن نذكر بأن أغلب أبطال مسرحيات يوربيدس من النساء... مثل (ميديا.. ألكترا.. هكيوبا.. ونساء باخوس)....

إذن ملحمة كلكامش ليست مسرحية...!

بعض الأكاديميين العراقيين للأسف عند حديثهم عن تاريخ المسرح في الوقت الحاضر وفي وقت سابق وتطرقهم الى تاريخ المسرح في العراق.. وسواء كان ذلك أمام طلابهم في قاعات الدرس أو في وسائل الأعلام الأخرى.. يشيرون أحيانا الى أن تاريخ المسرح في

العراق يمتد عمره الى أكثر من ثلاثة آلاف سنة...!! وهم يشيرون هنا الى الحضارات القديمة التي عاشت على أرض الرافدين... وعلى أن أول منجز (مسرحي..) هو (ملحمة كلكامش) السومرية الأصل التي نسخها البابليون عنهم وكذلك الأقوام الأخرى فيما بعد.. باعتبارها مسرحية.. أو في أحسن الأحوال تتضمن تلك الملحمة بعض العناصر المسرحية...!! أو أنها قريبة من بنية المشهد المسرحي أحيانا...!! لكن (ملحمة كلكامش) مثلها مثل أية ملحمة قديمة لم تكن مسرحية إطلاقا ولا تمت الى فن كتابة المسرحية قديمها وحديثها بأية صلة .. وليست لها علاقة بفن المسرح أو الدراما من قريب أو من بعيد.. كما أن ليس هناك ما يشير فيما تبقى من المدونات الأثرية سواء عند السومريين باعتبارهم أقدم شعب سكن المنطقة أو من جاءوا بعدهم ونسبت تلك الملحمة لهم أيضا... الى أن تلك الملحمة قدمت كعرض مسرحي في تلك الأزمان القديمة لا هي ولا أي نص آخر غيرها...

نعتقد أن أصل تلك الطروحات وتداولها كان تحت تأثير جهد المخرج العراقي سامي عبد الحميد عندما اشتغل في نهاية السبعينات من القرن الماضي على ذلك النص المعروف والشائع حينذاك الذي ترجمه ألآثاري العراقي طه باقر، بعد أن أعد المخرج جزءا منه للعرض المسرحي، حيث برزت حينها في حدة التقاطع بين الدرامي المفترض تقديمه على المنصة من جديد.. والسردي الملحمي غير المعني بالالتزام بالوحدات الثلاث مثلا... كما أعدت خلال فترة السبعينات أيضا عروض مسرحية أخرى استلهمت الموروث السومري والبابلي أيضا.. مثل (رثاء أور) و (قصة الخليقة البابلية) وكانت تلك الجهود منغمرة في هاجس التجريب والمغامرة الفنية لا غير، تبحث عن مقاربات مسرحية بين

تلك النصوص القديمة.. أو حتى في متون الأجناس الأدبية الحديثة الأخرى.. والذي يبحث عن تلك المقاربة بهدف أعداد عرض مسرحي يمكن أن يجد ضالته بسهولة...

لقد تضمنت أية ملحمة وصلت إلينا.. ثيمات قصصية عديدة، وفي أغلب الأحيان نجد أن هذه الثيمات مستقلة عن بعضها، أي بمعنى ما لا تتوفر فيها وحدة الموضوع، وهذا ما نجده مثلا في ملحمة كلكامش أو حتى في ملاحم الإغريق والرومان القديمة.. وكان من عيوب العرض المسرحي الذي أعده المخرج سامي عبد الحميد كما أشرنا ازدحامه بتلك الثيمات المستقلة عن بعضها، مثلا ثيمة البحث عن الخلود.. وكذلك ثيمة اضطهاد كلكامش لشعب أوروك... أو ثيمة لقاء كلكامش بأنكيدو وصداقته الحميمة له... أفكار عديدة جاءت بها الملحمة، لكن من مزايا العرض المسرحي الهامة التي يتميز بها عن غيره هي ما يسمى في المسرح.. بـ (وحدة الموضوع...) وبتعبير أدق الموضوع الواحد أو الثيمة الواحدة بجانب ثيمات ثانوية أخرى لتنتهي في الثيمة الرئيسية أو لتخدمها.... يمكن أن تكون المسرحية وحدها من بين جميع الأجناس الفنية لا تحتمل تعدد الثيمات أو الموضوعات غير ذات الصلة المباشرة ببعضها...

ظاهرة الاقتباس في السينما المصرية..
(الأخوة الأعداء) عن (الأخوة كارمازوف) مثلا..

شهدت السينما المصرية في فترة معينة من تاريخها الطويل نسبيا مقارنة مع تاريخ السينما في البلدان العربية الأخرى.. شهدت في سنوات ستينات القرن الماضي.. ظاهرة محددة وبارزة بشكل واضح للمهتمين بهذا التاريخ الفني الطويل والمتابعين له.. هي ظاهرة إعادة انتاج بعض نتاجات السينما العالمية.. وبالذات بعض من قمم هذه السينما المميزة

الجديرة بالملاحظة والمتابعة والتي حصلت على نجاحات تجارية وفنية كبيرة، فكانت النتيجة للأسف إساءة بالغة وتشويها فضا لتلك النتاجات المهمة ومضامينها الإنسانية والفنية.. وهذه الظاهرة فريدة من نوعها في تاريخ السينما في العالم.. كما أن الأمثلة السينمائية في هذا المجال كثيرة على ذلك، منها مثلا الفلم الأمريكي الشهير الغنائي الاستعراضي الحائز على تسع جوائز أوسكار لسنة ١٩٦٩ (قصة الحي الغربي) المأخوذ أصلا من مسرحية شكسبير الشهيرة (روميو وجوليت) وكذلك فلم (مرتفعات وذرنج) المأخوذ أيضا عن الرواية المعروفة بالاسم نفسه، وأيضا الفيلم الروسي الشهير (الجريمة والعقاب) المقتبس عن رواية دستويفسكي المعروفة بالاسم نفسه أيضا.. وأفلام أخرى شهيرة غنية عن التعريف.. لذا فاننا سنتناول في هذه المتابعة والبحث الفيلم المصري (الأخوة الأعداء) لأنه باعتقادنا (إعادة انتاج) عن الفيلم الروسي.. وليس عن الرواية الأصل (الأخوة كرمازوف) ونستبعد فكرة اعتبار أن الفيلم المصري هو اعداد جديد عن الرواية المشار لها لاعتبارات سنأتي على ذكرها..

لا اعتقد أن أحدا يمكن أن يعترض على موضوع الاقتباس.. أو الاستفادة من.. أو الإعداد عن الموروث الثقافي العالمي سواء منه الفني أو الأدبي المكتوب، فهنالك أمثلة كثيرة على اقتباسات متعددة على صعيد عالمي معروف.. وكذلك لا أحد يمكن أن يعترض على إعادة انتاج عمل فني معين.. فهذا تقليد معروف في السينما العالمية وكذلك المسرح في العالم أجمع وهناك أمثلة كثيرة.. مثلا هوليود باعتبارها المكان الأكثر تخصصا للأنتاج السينمائي الكثيف والواسع في العالم.. فقد أنتجت فيها أعمال كثيرة من التراث الأدبي الروسي بالذات قبل وبعد أن تنتجها الاستوديوهات الروسية الرسمية أبان المرحلة

السوفياتية مثلا.. من مثل روايات تولستوي المعروفة (الحرب والسلام) و (آنا كارنينا) وكذلك أعمال دستويفسكي التي لا تقل شهرة عنها، هذا بالإضافة الى أعمال شكسبير المسرحية المعروفة فقد أعيد انتاجها أكثر من مرة على خشبة المسرح أو في ستوديوهات السينما وفي أكثر من بلد في العالم.. أو نتاجات أدبية أخرى لكتاب آخرين ينتمون الى جنسيات مختلفة وفي أماكن مختلفة أيضا من العالم.. إلا أن هذه الظاهرة دائما ما تتحدد بشرط معين.. ألا وهو وجهة النظر.. أو الرؤية الجديدة التي يمكن أن تضاف الى العمل الفني كمبرر باعتباره منجزا جديدا.. إذ أن هذا الشرط هو السبب الوحيد في إعادة تقديم هذا العمل الفني أو ذاك.. لكن الذي حدث في السينما المصرية هو البحث عن موضوعات جديدة قد سبق لها ان انتجت سينمائيا ونجحت فنيا أو تجاريا وجذبت اعداد كبيرة من المشاهدين..!! وأن هذا الاقتباس الجديد من فيلم سينمائي جديد تحديدا.. وليس من الأدب المكتوب.. وفي هذا اختصارا للجهود كما يبدو.. اي أن يعاد انتاج الشريط السنمائي المختار مرة أخرى ولكن بنسخة مصرية.. وهذا من دون أن تتم الإشارة مطلقا الى المصدر الأصلي...!! وهذا ماحدث في جميع تلك الاقتباسات من دون إستثناء..

نعتقد ان سبب هذه الظاهرة وانتشارها في تلك الفترة من تاريخ السينما المصرية يعود الى جملة أسباب تاريخية.. منها مثلا.. تشدد أجهزة السلطة الحكومية الرقابية على الأعمال الفنية آنذاك أو على الموضوعات التي يتناولها الانتاج السينمائي وعلى النتاج الأدبي والفكري والفني المحليين في مصر بشكل عام.. بحيث كان الحظر الحكومي يشمل موضوعات كثيرة يمكن أن يطالها الأدب والفن.. منها أي موضوع ذي صبغة محلية أو واقعية ذات منحى نقدي للواقع الاجتماعي والسياسي المصري القائمين.. هذا التناول

الذي هو بالضرورة سياسي.. أو كما تفسره السلطة حينذاك.. فلقد اطلعنا في ذلك الحين من خلال ماهو متوفر ومتاح من وسائل الأعلام والإتصالات على الممارسات القمعية وأشكال المنع والحظر التي وجهتها السلطات المصرية في تلك الفترة الى نشاط السينمائيين المصريين بشكل خاص.. منهم المعروفون بجرأتهم وجدية موضوعاتهم وواقعيتها.. والتي يسعون الى عرضها على الشاشة.. على سبيل المثال لا الحصر جهود كل من المخرجين توفيق صالح ويوسف شاهين اللذين لجأ الى العمل في البلدان العربية الأخرى التي يمكن أن تستفاد من اسمائهم وتجاربهم... هذه الظروف حدت بتوجه القائمين على الانتاج في الاستوديوهات السينمائية في مصر وكذلك بعض من كتاب السيناريو وبعض المخرجين الى التخلص من مواجهة ذلك الواقع السياسي القمعي الى التخفي خلف الواجهات الأدبية والفنية المعروفة عالميا والتي سبق وان اشتغلت عليها السينما في العالم وحظت بنجاحات تجارية مرموقة...!! هذا بجانب التخوف والتردد والنزعات المحافظة أيضا لدى القائمين على شركات الانتاج آنذاك من أي محاولة محلية للعمل السينمائي قائمة على التجريب والتحديث وتناول الموضوعات الجديدة، فانصرف هؤلاء الى أي جهد للعمل على منجز سينمائي جاهز سبق ان لاقى نجاحات تجارية في أسواق السينما في العالم..

النموذج موضوع البحث هذا هو الفلم الروسي المعروف الذي أنتج في مستهل ستينات القرت الماضي وهو (الاخوة كرمازوف) والذي أخرجه المخرج الروسي إيفان بييريف.. رغم أنه جاء بتسمية مصرية جديدة هي (الاخوة الاعداء) وهو الاسم نفسه الذي حملته رواية اليوناني كازنتزاكي الشهيرة.. وعلى أن ذلك الفلم معد عن رواية دستويفسكي

المعروفة التي اعتمدها الفيلم الروسي، لكن ما شاهدناه في الشريط المصري المذكور لم يكن سوى إعداد سيء وبإصرار عن الفيلم الأول وليس الرواية.. عندما أخرج الروسي إيفان بيريف رواية مواطنه فيدور دستويفسكي كان أمينا لمثل الكاتب الفكرية ولفلسفته الأخلاقية.. ولموقفه من الفكر والنظام السياسي السائدين آنذاك.. إضافة الى أمانته في نقل الواقع التاريخي في روسيا أبان الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية (القرن الثامن عشر) لقد نقل بيريف من الرواية كل ما يمكن نقله الى الشاشة من أحداث وتفاصيل حياتية كثيرة وشخصيات تمتلك قابلية للنقل أو التصوير.. ولم يستثن سوى الحوارات الفلسفية الطويلة وتفاصيل الحياة الصغيرة والعلاقات المتشابكة الأخرى غير المهمة بتفاصيلها المملة التي يتميز بسردها أصلا كاتب (واقعي نقدي) من مثل دستويفسكي فجاء على شاشة السينما بثلاث ساعات.. أما المخرج المصري حسام الدين مصطفى وكما شاهدنا في الفيلم العربي.. فقد حاول أن يستنسخ عمل المخرج الروسي بأن مصّره..(أي جعله مصريا..) وكانت هذه المعالجة التي اقتصرت على الجانب الشكلي وبعض من المتن الحكائي للرواية التي تضمنها الفيلم، وكان ذلك واضحا في كل شيء اعتبارا من الأكسسوارات وملابس الممثلين مرورا بالجو العام الذي تحرك فيه الأبطال والشخصيات الثانوية الأخرى وصولا الى وسائل تمثيل الممثلين وأدواتهم أو بالأصح أنفعالاتهم التي كانت غير مقنعة اصلا..

هناك مسالة مثيرة للجدل لا نريد إثارتها في هذا الموضع.. فقط الإشارة إليها وهي.. خصوصية العمل الفني الوطنية والقومية.. أي كل ما يتعلق بالأبعاد الاجتماعية وما يتيحه نقل السمات الحضارية والخصوصية المحلية لتلك البنية الاجتماعية.. وحتى الإشارات

والرموز المغرقة في محليتها أحيانا والتي يبثها الكاتب من خلال نصه الأدبي وشخصياته.. ترى الى أي حد يمكن تجريد نص دستويفسكي من خصوصيته الروسية المحلية تلك وبثها من جديد بإطار وطني وقومي محلي آخر مختلف..؟ نعم هناك الكثير من الأعمال الأدبية والروائية التي تمنح نفسها بسهولة لأي واقع جغرافي مختلف عن بيئتها الأصلية التي كتبت من إجلها أو فيها، بينما نجد بالمقابل اعمالا أدبية وفنية لا يمكن لها أبدا أن تتنفس في غير بيئتها المحلية التي كتبت فيها أو لها أو عنها، ونعتقد بانه الى هذه الفئة تنتمي اعمال الكاتب الروسي الشهير فيدور دستويفسكي، إذ نرى في معظم روايات هذا الكاتب وتحديدا هذه الرواية موضوع هذا الفيلم والرواية الشهيرة الأخرى (الأبله) خارطة شاملة وصادقة لواقع روسيا القيصرية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ترى كيف يمكن أن تفرغ هذه الخارطة من محتوياتها وينظر لها على انها مجرد حدود أو خطوط صماء يمكن ملؤها من جديد بما نشاء من تفاصيل وحيوات جديدة على تلك البيئة...؟ هذا ما حدث في الفيلم العربي المصري (الاخوة الأعداء) ونقول من دون مبالغة حتى عملية التفريغ هذه لم تحدث بشكل مقبول.. مثلا في أي مكان من مصر أو في اية قرية من قراها.. أو في الوطن العربي ككل يمكن نجد إقطاعيا ريفيا يتساءل في بعض اللحظات.. هذا التساؤل الوجودي المحض والخطير.. فيما إذا كان الله موجودا أم لا...؟ هذا ما جاء بالضبط على لسان الأب الأرماني الذي حل محل شخصية كرمازوف الأب...!!

أن ما قام به المخرج المصري حسام الدين مصطفى أنه ألبس شخصياته ملابس عربية أو مصرية حديثة أو محلية بعض الشيء.. وترجم الحوار من الفلم الروسي الى اللهجة المصرية المحكية وأضاف ما يمكن إضافته من تفاصيل محلية جديدة أخرى الى بيئة الفيلم، وحذف

ما يمكن حذفه ايضا، كل هذا أمانة لما يتطلبه الحس التجاري في السينما المصرية آنذاك...!!

لنتكلم عن عنصر هام في عملية النقل هذه الا وهو بناء الشخصيات.. لقد كانت رواية الكاتب الروسي دستويفسكي رواية شخوص، أي أنه كانت هناك عناية مفرطة في رسم ملامح تلك الشخصيات وإظهار معاناتها الداخلية وازماتها من خلال الكشف عن ما يدور في أعماقها النفسية وانعكاس ذلك على واقعها الذي تعيشه، وذلك في كونها الأداة في البث والتلقي.. وعندما حرك المخرج الروسي إيفان بيرييف هذه الشخوص على الشاشة كانت كما تخيلها دستويفسكي روسية ابتداءا من ثيابها الخارجية حتى أبعد نقطة في اعماقها النفسية السحيقة والمظلمة احيانا.. فهي روسية في ما تقوله وتفعله وفي كل ما تفكر به.. فهي معبرة حقيقية عما كانت تتمخض به تلك الفترة الساخنة من تاريخ روسيا القيصرية بشكل عام.. ترى كيف يمكن لمثل هذه الشخصيات أن تتنفس في جو مختلف مثل الجو المصري المعاصر..؟ لقد انعكست هذه الإشكالية أو هذا الإلتباس على اداء الممثلين فلم يستطع أي منهم تجسيد ابعاد تلك الشخصيات.. ولا حتى بعض من ملامحها رغم أن فيهم ممثلين كبار مثل نور الشريف ومصطفى فهمي.. فقد بدا بعض الممثلين المصريين للأسف وهو يقلد الممثلين الروس الذين مثلوا نفس الشخصيات في الفيلم الروسي..

لقد اتسمت شخصيات الفيلم المصري بشكل غام في كونها ظلت عائمة على السطح ولا يشدها أي رابط أو وشيجة الى الواقع الذي وضعت فيه أو في المشكلة التي تعيشها وتعاني منها.. فقد كانت شخصيات مصنوعة صنعا ومفتعلة افتعالا.. وهذا ما عبرت عنه الحوارات التي تتحدث بها فيما بينها أو مع نفسها في حواراتها الداخلية.. مثلا عندما رسم

دستويفسكي شخصية إيفان الأخ الأكبر في الرواية لم يكن اعتباطا أن حملها بتلك الأفكار العدمية والشكوك والتساؤلات الوجودية.. فهو بافكاره تلك كان معبرا حقيقيا عن ماكان يفكر به قطاع واسع من الأنتجلسيا الروسيا آنذاك وسط ذلك المخاض وتياراته الفكرية الجارفة والمتنوعة.. لكن الذي رايناه في فيلم (الأخوة الأعداء) لا أكثر من شاب مثقف معتد بنفسه.. ويردد بعض الحوارات التي كانت منسوبة الى إيفان كرمازوف.. والشيء نفسه ينطبق على شخصية الأخ الأصغر إليوشا كرمازوف في الرواية وما يقابلها في الفيلم المصري.. هذه الشخصية تحديدا تمثل في الرواية الأصل وفي الفيلم الروسي بعد ذلك.. تمثل البعد المسيحي بمداه المثالي الأرفع.. في داخل كل شخصية من الشخصيات الأخرى القريبة منها.. وهذا بحكم الصفة التي منحها له الكاتب كفتى يافع وراهب مبتديء.. فقد كان للجميع عبارة عن منصة اعتراف لمراجعة أخطاء الذات وخطاياها في لحظات الضعف التي تنتابها في حياتها العامة والخاصة.. وفي لحظات أخرى كان يبدو كزاوية دافئة يلجأ إليها أفراد الأسرة بما فيهم الأب كرمازوف.. بل حتى راعي الكنيسة الأب زوسيما الأكبر نفسه لا يطمئن إلا إليه من بقية الرهبان الآخرين في ذلك الدير، إضافة الى جروشنكا وناتاليا شخصيتا الرواية النسائيتين الرئيستين.. وهذه الشخصية (أي أليوشا) تمثل رؤية دستويفسكي المثالية لكل من الدين والأخلاق في المجتمع الروسي.. لكن هذه الشخصية عندما تمصرت فقدت كل تلك المزايا والسمات المهمة فيها إن لم نقل تلاشت نهائيا.. ووضعت محلها شخصية الأخ الأصغر المعلم الريفي البسيط والذي يميل اليه الجميع في كونه مسالما ومحايدا في جميع المشاكل التي تتعرض لها العائلة وخصوماتها

الداخلية.. أو لأنه الأصغر فقط، ولا يلتقي بشخصية أليوشا إلا في كونه (شخصا مؤمنا) لا أكثر...!!

اما شخصية جروشنكا عندما تجنست بالجنسية المصرية.. فهي الأخرى قد ألغيت هويتها الروسية المحلية، وبشكل ادق آلامها وتجربتها الشخصية التي سبق وإن عاشتها بمرارة كما وصفتها الرواية.. ووضعت محلها شخصية (لولوه) صاحبة (البنسيون..) وفي هذه الشخصية فقط يكون المخرج المصري وكاتب السيناريو حسام الدين مصطفى قد صنع شخصية مصرية حقيقية في هذا الفيلم كتلك التي شاهدناها في أفلام عربية كثيرة سابقة، فهي تماثل الى حد ما شخصية مديرة أو صاحبة (البنسيون) في الفلم الذي أعد عن رواية نجيب محفوظ الشهيرة (ميرامار) وحمل الاسم الأخير نفسه، وبذلك تكون جروشنكا قد فقدت كل برائتها وعفويتها ونقائها السماوي.. كل هذه الصفات المثالية رغم الدنس المبكر الذي لحق بها من ربيبها السابق الأقطاعي صاحب الأطيان.. والتي وضعها فيها أو رسمها بعناية كبيرة الكاتب الروسي دستويفسكي.. تلك الشخصية التي كانت حتى بالنسبة الى كرمازوف الأب وأبنه ديمتري صفاء سماوي يحلمان به ولا يتحقق أبدا على الأرض.. المجانين وحدهم يمكن أن يحاولوا تحقيقه على ارضهم.. هذا مع علمهم المسبق باستحالة ذلك التحقق..! لكن هذه الشخصية تحولت في الفلم المصري (الأخوة الأعداء) بسهولة الى غانية رخيصة تحيط بها شلة من الرجال يلعبون القمار دائما.. ولم يكن يسم شخصيتها أية سمة استثنائية جذابة من التي حملها بها الكاتب الروسي بحيث يمكن أن تلفت نظر ذلك المجنون توفيق الذي يقابل شخصية ديمتري في الرواية، سوى أنها لا أكثر من (عالمة) تجيد الرقص الشرقي وهز الوسط والأرداف.. والشيء نفسه ينطبق على

شخصية توفيق سالف الذكر.. لكن يبدو أن ظاهر هذه الشخصية كان مغريا لكل من كاتب السيناريو ومخرج الفيلم من سهولة تحقيقها وتأطيرها بإطار مصري.. ومن الملاحظ ان هذه السهولة في المعالجة كانت من الخارج فقط.. أما اعماقها فلم تستطع المعالجة السينمائية موضوع هذا البحث تحقيقها.

لقد حذف كاتب السيناريو المصري حدثا مهما من الرواية يتعلق بهذه الشخصية.. ألا وهو بحثه الدائب عن دائن أو مصدر مالي يوفر له (ألفي روبل) كما جاء في الرواية والفيلم الروسي من أجل أن يعيد المبلغ كاملا.. وهو المبلغ الذي أودعته عنده خطيبته ناتاليا من أجل إيصاله الى عمتها.. وكان قد صرف ذلك المبلغ في حفلاته الباذخة من أجل أن ينال رضا جروشنكا.. لقد كان هذا البحث في شخصية ديمتري ذا جانبين مهمين في حبكة الرواية وثيمتها القصصية.. أو فلنقل فيه ثيمتان ثانويتان مهمتان كما جاء في النص الروائي أو في الفيلم الروسي السابق بجانب الثيمة الرئيسية ألا وهي صراع الأجيال وبشكل أكثر دقة.. جريمة قتل الأب.. الثيمة الأولى هي تأكيد التهمة التي التي وجهها الإدعاء العام أو النيابة العامة في الفيلم المصري لديمتري أو توفيق على أنه قتل أباه من أجل سرقة المال الذي سبق وأن طلبه منه.. والثانية تأكيد اختلال التوازن أو التضاد في شخصية ديمتري القلقة الذي يتنازعه عالمان الأول عالمه الداخلي الذي كان يسعى لأن يكون مثاليا من جهة (رغبته في إرجاع المال الى صاحبته..) ونزعاته الذاتية واندفاعه العارم من أجل إرضاء صديقته الجديدة جروشنكا .. من جهة أخرى.

لقد ترك هذا الاختصار أثرا مشوها في بنية المعالجة القصصية التي شاهدناها في الفيلم العربي المصري.. فقد كانت واضحة تلك الفراغات بشكل محسوس.. سواء ذلك في

المعالجة كما ذكرنا أو في بناء الشخصيات وتركيبها.. لقد حاول المخرج ملء تلك المساحات المشوهة أو الفراغات البنيوية باستخدامات فنية وتقنية.. مثلا حركة الكاميرا غير الطبيعية في بعض الحالات كأن تكون محمولة أو لقطات ذاتية مشوهة أو حركة الكاميرا الرأسية على محور ثابت أو التوازن المتخلخل لبناء الكادر في اللقطات المتوسطة أو العامة.. وما الى ذلك من استخدامات.. لكن تلك الحركات ظلت شكلية بحتة.. كما أن هذا الاستخدام ليس جديدا رغم أنه جاء بإسراف ممل، وخاصة في المشاهد التي تظهر فيها الأزمات التي تعاني منها الشخصيات الرئيسية في الفيلم لدرجة أن المتلقي صار يتوقع تكرار تلك الألعاب الشكلية عند حدوث ما يمكن أن يهز مشاعر تلك الشخصيات.

بونويل رائد السينما السريالية

الحب والحياة والموت في فيلم (روح ليونارا)

من الصعب جدا أن نجد مخرجا سينمائيا استطاع أن يحافظ على منحى سينمائي تميزت به معظم أعماله طيلة نصف قرن من عمله الفني في هذا الحقل، كما هو الحال عند المخرج الأسباني جان لوي بونويل. فمنذ بداية العشرينات من القرن الماضي ومنذ أيام السينما الصامتة، طرح بونويل نفسه وبشكل جدي من خلال الحركة السريالية، وفي ميدان العمل السينمائي تحديدا، وذلك منذ فلمه الأول المشهور (كلب أندلسي) فجاء منسجما مع ما تمخضت عنه تلك الفترة الملتهبة من تاريخ الأدب والفن في أوربا بعد الحرب العالمية الأولى في بواكير الحركة السريالية، فقد أخرجه بالتعاون مع مواطنه الرسام سلفادور دالي، في الوقت الذي كان فيه بونويل على علاقة وثيقة مع اليسار الفرنسي آنذاك.

لقد جسد ذلك الفلم بحق عمق أزمة وعي المثقف والفنان المبدع في تلك الفترة من تاريخ دول أوربا، بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى فيه أوزارها، في البحث عن شكل جديد للتعبير في خضم ثورة هائلة على الأشكال والمضامين القديمة والبحث عن أشكال ومضامين جديدة، وهذا رغم أننا لاحظنا في الفلم تجسيدا مبكرا مما كان يعتمل في داخل الوسط الفني والأدبي من قلق وانزياح عن كل ما هو واقعي.. بعيدا عن كل ما هو تقليدي وسائد آنذاك، باتجاه رومانسي أصلا من هذا التصور (الثوري) الفاعل حينذاك ليتقاطع مع كل ما يمت للواقع والموروث الفني والأدبي بصلة، وفي استغلال ما يمكن أن تتيحه ذاكرة معبأة بإرث ثقافي كبير من التمرد والاستلاب والثورات المهزومة.

وحتى في أفلامه اللاحقة وبعد أن (عفا) الزمن على تلك الابتكارات الصورية الجديدة أو الشكلية المبالغ فيها عموما المستمدة في أغلب الأحيان من الرؤى الحديثة في الفن التشكيلي، وليس ذلك في السينما فقط، بل في الفنون الأخرى، والتي انتهت إليها تطورات ما سمي بالحركة الدادائية السريعة، الأب الشرعي للسريالية..! مثلا نلاحظ عند بونويل دأبا مستمرا لاستيعاب ذلك التنوع وتلك المؤثرات الفكرية والسياسية المتحركة، التي كانت قد غطت كل تلك السنوات وما بعدها، أو التي تركت أثرا في ذلك الوسط الفني والثقافي لسنوات طويلة، فهو الى جانب استغراقه المستمر في الشكل (السريالي) الغرائبي في التعبير الصوري ـ السينمائي، نلمس عنده في الوقت نفسه منحى للاستفادة من ما يوفره منجز فرويد تحديدا في (التحليل النفسي) في تفسيره للعلاقات الانسانية وكشفه عن طبقات اللاوعي عند الفرد وفجواته المذهلة في حينها، فكانت تلك النظرية أحد مصادر الحركة السريالية المهمة في ذلك الوقت. وفي السينما نجد بونويل يخضع لذلك المؤثر بشكل

واضح، ونراه متجسدا غالبا في شكل البناء الصوري في الكثير من المشاهد واللقطات في أفلامه التالية.

وبعد كل تلك السنين الطويلة نشاهد هذا المؤثر واضحا في فلمه المعروف (روح ليونارا) ولكن بأشكال صورية جديدة، بحسب ما تتيحه أمكانية الفن السينمائي التي تتطور سريعا. بجانب ذلك النزوع الشكلي، نلاحظ أيضا عند بونويل نهوضا بالمضمون الاجتماعي النقدي للعلاقات الاجتماعية (البرجوازية) السائدة في فترة ستينات القرن الماضي وسبعيناته وما رافقها من اشكال الاستلاب، وخاصة في أفلامه المعروفة من مثل (شبح الحرية) و (سحر البرجوازية الخفي) و (حسناء النهار).

سنكتفي بالحديث هنا عن فلم (روح ليونارا) المأخوذ عن قصة قصيرة للكاتب الأمريكي ادغار ألن بو. ومن الجدير بالذكر أن بونويل عمل على هذا الفلم وشريطين آخرين في نفس العام (١٩٦٦) هما كل من (حسناء النهار) و (العصر الذهبي). يعود المخرج في فلم (روح ليونارا) الى العصر الوسيط من تاريخ أوربا، ليأخذ الإطار التاريخي منه فقط، من غير أن يتعرض للعلاقات الاجتماعية أو الاقتصادية المؤثرة أو السائدة في تلك البنية الاجتماعية وسياقاتها التاريخية.. من خلال استعارته لذلك الإطار الزمني. يعتبر هذا الفلم نظرة للإنسان من الداخل، لتحديد أو استشفاف رؤية فلسفية ما.. أو تأمل وجداني في موضوعات مهمة مثل الحياة والحب والموت.. بان يضع هذه الوحدات أو المكونات المشار إليها بجانب بعضها بعضا أفقيا.. وفي المستطيل نفسه، بالتوازي مع افتراض شكل للعلاقة المتبادلة بين تلك المفردات آنيّا. بطل الفلم ريتشارد (مثله ميشيل بيكولي) شخصية نموذجية من تلك الفترة التاريخية المشار اليها.. أي نبيل، يتمتع بقوة جسدية كبيرة، إضافة

الى مكانته الاجتماعية كإقطاعي من ذلك العصر، التي لم يتعرض لها الفلم كمؤسسة اجتماعية قائمة أو مؤثرة إطلاقا، كما نتعرف تدريجيا الى شخصيته وسلوكها الفردي والاجتماعي، مثلا.. أنه لا يحترم رجال الدين.. ولا يثق بهم على حد تعبيره.. لكنه مندفع جدا في حبه لزوجته الجميلة ليونارا (الممثلة السويدية ليف أولمان) التي يفتقدها بجنون.. بعد سقوطها من على ظهر حصانه الذي يحبه كثيرا، ومن ثم موتها، ليقتل ذلك الحصان بمشهد مجازي جميل غاية في الكثافة، فقط نراه يخرج غاضبا من الإسطبل وهو يمسح سيفه من الدم. أنه يحبها حد الجنون، فلا يرى أي شيء حوله سوى الفراغ الذي تتركه في حياته، هذا رغم أنه يتزوج من فتاة جميلة أخرى بسرعة هي كاترين (مثلتها الحسناء الإيطالية أورنيلا موتي) التي تنتمي الى عائلة من رعاياه من المقاطعة نفسها. فتحاول هذه الأخيرة جهدها أن تشغل ذلك الفراغ.. تزوجها في اليوم نفسه الذي غلق فيه باب المغارة أو المدفن الذي دفن فيه زوجته الأولى وحبيبته الغالية..! فهي تجد فيه شيئا من الحب رغم بعض جفافه وصلافته التي قابلها بها منذ الليلة الأولى.

وبعد مرور عشر سنوات لم يستطع ريتشارد أن ينسى ليونارا رغم إنجاب زوجته الثانية لطفلين منه. ورغم أنه لم يبح بذلك لأحد بذلك الشعور، فهو لم يقترب من صديق أو من أي كائن حي آخر. يبحث عن ليونارا في نفسه، وفي الأشياء المحيطة به، إذ يظهر له شبحها أحيانا، فيلجأ الى هدم باب المغارة التي دفنها فيها، وعندما لا يسعفه ذلك بشيء يندبها أمام الطبيعة.. وبالتحديد أمام وادي ذي عمق سحيق..! وهذه اللقطات ذات دلالة إيحائية، كما سنتعرف على ذلك فيما بعد، ربما تتمثل بالتقابل مع ما نحس به يعتمل في نفسه أو دواخله، ومن وجهة نظره الخاصة للحياة ونهايتها بدون ليونارا..! فيظهر له في ذلك

المشهد وبشكل شبحي شخص غريب... ربما يمثل الوجه الآخر لشخصيته، ليترك انطباعا بأنه يمثل الحياة بإشكالها الحقيقية وأشيائها الحسية الأخرى.. أي الواقعية، فيدعوه الى التخلي عن أفكاره أو أوهامه بإمكانية عودة ليونارا للحياة الطبيعية مرة أخرى.. ويرد له حججه بمقابل حبه المفقود، عن أمم كثيرة وحضارات عريقة قد انتهت..! وأن موت شخص نحبه لا يقابل جزءا صغيرا من كل ذلك. فيرد ريتشارد عليه بأنه.لا يقوى على نسيانها. فيغيب ذلك الشخص الغريب بالطريقة الشبحية نفسها التي ظهر فيها.

ويعود ريتشارد الى القبر وكأنه لا يدري ماذا يفعل، فيظهر له ذلك الشخص مرة أخرى ويقول له أنه إذا أصرّ على عودة حبيبته الميتة الى الحياة مرة أخرى فانه سيساعده على ذلك، لكن الثمن سيكون باهظا..!! فيوافق ريتشارد على ذلك، فيتفقان..! يدفعان غطاء القبر الحجري وتعود ليونارا للحياة من خلال عاصفة خريفية باردة تعصف بذلك المكان، ببرودة جسدها وشحوبه. تعود ليونارا للحياة لكنها فاقدة لأسمى ما في الحياة من حرارة وعذوبة. وبما أن هذه العودة غير طبيعية فأنها تحتاج الى مقابل أو تعويض يعادلها، أو ربما يصل ذلك التعويض الى درجة ثمن فادح على حد تعبير ذلك الشخص ـ الشبح الغريب.. إذ أن هذا الاختلال في ناموس الطبيعة يستلزم تضحيات جسيمة كما يبدو..! تبدأ بقتل ريتشارد لزوجته الثانية الجميلة. ثم لتصاب الحياة في الصميم وبالذات في عنصر استمراريتها، أي في الطفولة...!! ولكي تعود ليونارا الى حياتها الطبيعية تبدأ باغتيال تلك الطفولة..!

في الفلم مشهد مؤثر جدا عند قتل ليونارا لأول طفلة تصادفها.. فهي تستدرج الطفلة ـ الضحية بان تحكي لها قصة (غير مشوقة..) على حد تعبير الطفلة نفسها، قصة عن مجموعة

من الناس يصابون بالعمى.. يأكلون بعضهم البعض.. فترهل أجسادهم.. وتصبح بطونهم أشبه بدمامل كبيرة...! وما أن تنتهي الحكاية تكون الطفلة قد فارقت الحياة على يد ليونارا خنقا...! وهكذا تستمر ليونارا.. لكي تستمر على قيد الحياة. ومع هذا الاختلال في قوانين الحياة الأساسية تبدأ الأخيرة في الانهيار، إذ يتفشى الطاعون في تلك المقاطعة التي يملكها أو يحكمها ريتشارد، ووفق المنطق الذي بنيت على أساسه الحكاية، وبإحالة واضحة الى حكاية (أوديب الملك) في الموروث الإغريقي يكون الحل بيد ريتشارد نفسه بعد أن عجز الآخرون عن قتل ليونارا أو إيقافها عند حدها، عندما اكتشفوا أفعالها بالجرم المشهود، فعجزوا أمام سيف ريتشارد.. وحمايته لها..! ليهجره من تبقى من أولئك المزارعين الفقراء، بعد أن تنتشر المجاعة بينهم ويموت من تبقى بالطاعون. وتكمل ليونارا حياتها بان تقتل أولاد ريتشارد من زوجته المغدورة الثانية. عندها يشعر بفداحة الخطوة التي أقدم عليها، فيلجأ الى الحل الحقيقي بأن انتهى وإياها الى النهاية، أو الى السقوط في الوادي السحيق الذي تردد عليه سابقا قبل إعادة الحياة أليها بحثا عنها.

في هذه الرؤية المكثفة لتلك المفردات (الحياة والحب والموت) التي اشتغلت عليها الرواية أو القصة القصيرة.. نستدل على مدى تأثر بونويل بالتيارات الفكرية الفنية والفلسفية الفاعلة آنذاك، وكما أشرنا في البداية الى تأثره بمنهج التحليل النفسي الفرويدي واضحا في رسم تلك العلاقة وبنائها لدى الشخصيات التي ظهرت في الفلم، ومثلا على ذلك المشهد الذي يقطع فيه ريتشارد جذع شجرة بسيفه، كإشارة لتصريف غضبه أو لطاقته العاطفية المكبوتة بعد وفاة زوجته الأولى. كذلك نلاحظ استفادته من الطاقة التعبيرية للألوان والتكوينات في الفن التشكيلي وتحديدا الرسم الزيتي، وبالذات الاستعانة بالرسم

السينمائي للمناظر السينمائية العامة قبل تصويرها. ففي جميع اللقطات العامة التي رأيناها في الفيلم فهي تدل على أن هناك عملية مسبقة في تشكيل واختيار الكادر الصوري للقطة السينمائية من ناحية توزيع الكتل والضوء واللون. إضافة الى أن هناك لقطات عامة أخرى هي عبارة عن لوحات تشكيلية قائمة بذاتها، إذ لا يمكن تمييزها عن لوحات كوربيه مثلا، وأخرى قريبة جدا من لوحات الفترة التي انتهت إليها المرحلة الرومانتيكية الفرنسية، وصولا الى السريالية، وبالذات بدايات سلفادور دالي.

ومن ناحية الشكل الذي جاءت به المعالجة السينمائية، فقد تميز بلغة سينمائية اتسمت بإيجاز سينمائي وكثافة صورية بليغة. ففي بعض الأحيان يحتاج هذا التكثيف أو الاختصار لدرجة عالية من التركيز لدى المتلقي، لكي يستطيع أن يربط المشاهد أو اللقطات ذهنيا بعضها ببعض حتى يخرج بدلالة واضحة، مثلا عندما تقتل ليونارا أول طفلة، إذ نرى بعد ذلك مجموعة من الفلاحين والرهبان وهم يستعدون لتنفيذ عقوبة الحرق بفتاة متهمة باختطاف وقتل ثلاثة عشر طفلا...!! لتنفذ فيها تلك العقوبة القاسية فعلا...!! وعندما تجبر تلك الفتاة على الاعتراف الأخير امام القس تصر على أنها بريئة... فنراها (تبول) على نفسها من الخوف من العقوبة التي تنتظرها..!!

كما لابد من الإشارة الى موضوع استخدام المؤثرات الصوتية من داخل الكادر، إلا إنها كانت كما هو الواقع القاسي نفسه، ولكن بكثافة صوتية عالية وتركيز مسبق على شدة الصوت الطبيعي ونبراته، وسواء كان بشريا أو حيوانيا أو طبيعيا، مثلا صوت صهيل الحصان من داخل الإسطبل قبل أن يقتله ريتشارد، وصوت صفير الرياح في العاصفة.

كل ذلك ساعد على خلق حالة من الشعور بالانطباعية.. بمساعدة ذلك المؤثر الصوتي الآني، وهذا أقرب منه الى أي مؤثر نقدي آخر.

(موبي ديك) الرواية / الفلم.. تنوع المرجعيات الثقافية

توشك أن تكون رواية هرمان ملفيل الشهيرة (موبي ديك) في بدايتها رواية تعليمية بمعنى الكلمة، تعليمية لدرجة مملة، إذ أنها تسهب في نقل تفاصيل كثيرة عن أنواع الحيتان وأسمائها واختلاف أجناسها وأين ورد ذكرها في الكتاب المقدس وعدد المرات وفي أي الأسفار أو أي إصحاح، ومتى ورد أو تكرر فيه ذلك، إضافة الى المراجع الأدبية والتاريخية الأخرى عن ذلك الموضوع. كما تتطرق الى طرق صيدها وأنواع السفن التي تستعمل لذلك، وعصورها التاريخية المختلفة، وأي البحار توجد فيها تلك الحيتان، وأساليب الصيادين أو الصيد في ذلك، وما إلى ذلك من معلومات أرشيفية عن هذه المهنة ومشاقها وأماكنها، وامتداد ذلك على صفحات طويلة جدا، وهذا قبل أن يدخل في المعالجة الروائية لذلك الموضوع. لكنه لم ينتقل من تلك المعلومات المجردة إلى السرد الروائي بشكل مفاجئ، بل أنسلّ بشكل خفي ملتو بعض الشيء، حتى إننا لم نتفاجأ بوجود إسماعيل وصديقه الأفريقي وهما يبحثان عن سفينة لصيد الحيتان في أحد الموانئ الأمريكية المطلة على المحيط .

وعندما تناولت السينما ولمرات عديدة تلك الرواية، فقد حذت جميع التجارب التالية حذو جون هيوستن عندما أشتغل لأول مرة عليها، بأن تخلص من تلك الفصول التمهيدية، وذلك الإسهاب والإطناب الذي كاد أن يكون مملا وفائضا عن الحاجة والذي شغل جزءا طويلا من الرواية. وتبقى أفضل تلك الأفلام هذه المعالجة السينمائية

وأفضلها، عندما أخذ المخرج وكاتب السيناريو رحلة السفينة (الباقوطة) والحيوات التي على سطحها في ملاحقتها للحوت الأبيض (موبي ديك) وبأسلوبه المميز في تقديم الشخصيات وإشباعها باللقطات الكبيرة والمتوسطة، قبل تركها الى موضوع آخر ربما يتقاطع أو يتوازي معها، كل ذلك على سطح السفينة فقط، أو في عنابرها أسفل السطح، كل ذلك بجانب أفق البحر اللامتناهي الذي تخترقه أحيانا نافورات تنفس الحيتان، حيث يستدل بها صيادو الحيتان عليها.. هذه هي حدود المكان الذي كانت تنقلت فيه كاميرا المخرج طول زمن الفلم.

تضمنت الرواية إحالات كثيرة ومباشرة كما أسلفنا إلى الموروث ألتوراتي، ابتداء بتلك الفصول التمهيدية التي تضمنت إستشهادات عديدة من الكتاب المقدس (العهد القديم) تكاد تكون تفصيلية وقريبة جدا من الشريعة الموسوية، والتذكير بمواعظها الأخلاقية التي وردت في التوراة، مثلا نقلت قصة النبي يونان (يونس) الذي ابتلعه الحوت، وكما وردت في تلك الأسفار بكل دقائقها وتفاصيلها، وكذلك التأويلات التي تفترضها الرواية التوراتية، أو يفسر بها المؤلف أو الراوي فيما بعد الموعظة التي تضمنتها أو المستخلصة منها. وحتى أسماء الشخصيات في الرواية فقد دلت وبشكل مباشر على مرجعية توراتية أيضا مباشرة، مثل إسماعيل الشخصية الرئيسية في الرواية.. كابتن السفينة آخاب أو إيهاب...!! ولكن أكثرها دلالة وإيحاءا أسم السفينة التي تلتقي بسفينتنا (الباقوطة) في عرض البحر.. وهي السفينة (راحيل) (لاحظ تطابق هذا الاسم مع أسم زوجة النبي يعقوب أم النبي يوسف والأسباط السبعة..) حيث تلتقي (الباقوطة) بـ (راحيل) وهي في أوج فجيعتها.. عندما فقد قبطانها ابنه غرقا خلال محاولة صيدهم لأحد

الحيتان، وهو الآن يبحث عنه ويسأل فيما إذا شاهد أحد أفراد طاقم (الباقوطة) جثته طافية....؟ نلاحظ هنا الاستعارة الضمنية الواضحة من التوراة مع بعض القلب لأطراف الحكاية لتشكيل بناء رمزي جديد مقابل لها من نفس الرموز السابقة، بأن جعل راحيل (السفينة) مفجوعة بابن قبطانها الذي فقده غرقا.. وهذا مقابل رمزي لراحيل زوجة النبي يعقوب في التوراة التي تفقد ولدها النبي يوسف..! ولكن في الوقت نفسه يعود الى مرجعه الأصلي (التوراة) عندما يقود عملية البحث الأب وليس الأم فهو.. قبطان السفينة...! كل هذا إضافة الى أن بطل الرواية إسماعيل الذي يبقى حيا وحده أن بعد غرق جميع البحارة (تضحية دونه) وهو المضحى به كما تقول الرواية...

ان هذا التقارب بدلالات الأسماء وايحاءاتها الرمزية هو من صميم عمل الروائي عندما أشتغل على الرموز الدينية بأن وضعها بأطر جديدة لم تبعد كثيرا عن اطرها المرجعية القديمة. أنها استعارة رائعة حقا، وعندما نقل المخرج هيوستن هذه الاستعارة الى السينما فقد كانت بالقوة نفسها ووضوح الإيحاء والتأثير.

ومن الاستعارات التوراتية الأخرى الواضحة في الرواية، والتي لعبت دورا مهيمنا على صعيد السرد سواء في المنطقة الدينية أو الثيمة المهيمنة في ذلك السرد.. أو في البنية الدرامية في الفلم السينمائي المعد عن تلك الرواية، هو وجود صيادي الحيتان الوثنيين الثلاثة على ظهر السفينة، والذين أستأجرهم بسرية تامة وأخفاهم بحذق أيضا قبطان السفينة آخاب، لكي ينتقم بهم باستغلال مهاراتهم الجسدية من عدوه (الشخصي) الحوت الأبيض (موبي ديك) الذي بتر له ساقه في رحلة هذه السفينة السابقة...! فقد كان وجود أولئك الوثنيين بعد ظهورهم العلني على سطح السفينة نذير شؤم أو حتى خطيئة كبرى..! هذا ما شعر به

البحارة الآخرون وخاصة المتدينون منهم على ظهر السفينة، وشعورهم بالإثم من هذا التصرف، والذي هو في حقيقته الشعور الديني بالذنب عند اليهودي، والذي يتأصل بعمق عند المتدينين البروتستانت أيضا كما هو معروف، وبذلك يسود الاعتقاد عند أولئك البحارة بأن هذه الرحلة وهذه السفينة مشئومتين أصلا...! بعد اكتشافهم لأولئك الوثنيين بقربهم، وشعورهم بأن رحلتهم هذه ستكون غير مضمونة العواقب أبدا...!! ولكنهم مضطرون لقبول أولئك الوثنيين كأمر واقع وهم في عرض البحر. هذا إضافة إلى خوفهم من سلطة قبطان السفينة المخيف التي تعززت بوجود أولئك الصيادين المحاربين الأشداء أيضا. وكان آخاب قد فعل ذلك من دون علم مالكي السفينة أنفسهم، وألا لكانوا قد منعوا هذه الرحلة أصلا، كما عرفنا ذلك من أحاديث البحارة المتناثرة فيما بينهم. أما قبول أولئك برفيق إسماعيل الأفريقي الوثني أيضا أثناء التهيئة للرحلة على ظهر الباقوطة، كان لمجرد سد النقص في عدد البحارة من طالبي العمل في ذلك الوقت، وقد كان قبوله بعد تردد واضح منهم ليس إلا.

لقد أشتغل المؤلف على الدلالات والرموز الدينية في هذا الموضوع بشكل واضح وجلي، مثلا خطيئة الانتقام كنزوع فطري لدى البشر، أو عدم القبول بعواقب الأمور كقدر إلهي مكتوب عليهم التسليم به، والتحذير الديني دائما من تحدي أرادة السماء...! وهي هنا الثيمة الرئيسية في الرواية... وكان ذلك بدلالة الإستشهادات المتتالية بنصوص دينية من الكتاب المقدس تتكرر في الرواية كثيرا كما ذكرنا، والتي تنص على تلك المفاهيم والأفكار وتكرار الأمثلة.. وهذا هو ما حصل بالفعل لقبطان السفينة آخاب نتيجة إصراره على إرادته الشخصية بالانتقام والثأر لنفسه، وإصرار آخاب على السير بعكس التقدير

السماوي لمصيره المقدر، وبالتالي ما جره ذلك الإصرار على الانتقام من وبال على الجميع.. السفينة ومن على ظهرها، عدا إسماعيل الذي كتبت له النجاة على ظهر التابوت الذي أعد لصديقه الوثني عندما أوشك على الموت بعد مرض ألمّ به إثناء تلك الرحلة المشئومة، ليشفى من المرض قبل نهاية السفينة ومن عليها...!!

أن نجاة إسماعيل في الفيلم تبتعد كثيرا عن الموروث اليهودي وبشكل واضح، ليستعير هرمان ملفيل مضمونا أو فلنقل يعود الى مرجعية أخرى هي من الموروث الإسلامي.. القرآني تحديدا، ألا وهو نجاة إسماعيل من التضحية به، كما تقول الرواية القرآنية بعد استبداله بالكبش...!! وهذا يختلف مع ما تقول به الرواية التوراتية من أن الابن المضحى به كان إسحاق وليس إسماعيل. وحتى شكل النجاة هذا كما رأيناه في الرواية والفلم بذلك (التابوت) الذي هو رمز الموت، والذي تحول إلى أداة إنقاذ حياة...! هو نوع من الحل الديني المفترض، ولكن المشاكس في الوقت نفسه، وسواء من وجهة نظر يهودية أو أسلامية.. هذا الحل الذي أعتمد وسيلة التناقض أصلا بين أداة الموت (التابوت) من جهة، وغريزة حب البقاء أو الحياة والنجاة من جهة أخرى.

كل هذه الاستعارات ذات المضمون الأدبي من الموروث الديني والتي نقلها المخرج حرفيا في فلمه المذكور من الرواية الأصل.. فقد كانت استعارات بليغة سينمائيا في فلم مذهل.

في مسرحية (ألف رحلة ورحلة..)

رحلة الفكر في وادي الأساطير

المسرحية من تأليف فلاح شاكر وإخراج عزيز خيون قدمتها الفرقة القومية عام ١٩٨٨..

(سيحكي لكم السندباد حكايته الأولى بعد الألف عندما يعود المسافرون..) بهذه الجملة يختتم المؤلف حكاية عرضه المسرحي، وهي على لسان السندباد الثالث عندما يكشف هذا الرحالة المزيف عن اوراقه دفعة واحدة، فإضافة الى انه أعزلا كسيحا مشلول الساقين ـ ترى كيف يسافر سندباد مثل هذا..؟ ـ لكنا قد رايناه في متن العرض يبتز سرد الحكايات تحت التهديد بالقتل من سندباد رحالة آخر أو أكثر من سندباد.. وهذا الأخير كان بدوره قد ابتزها أو سرقها من آخرين... إذن يبدو ان هناك في التاريخ الحقيقي اكثر من سندباد.. كل منهم يسرق حكاياته من الآخرين ثم يقتلهم ليخفي آثار جريمته، وبالنتيجة فرحلات السندباد الشهيرة هي عدّة حكايات لأكثر من سندباد، جمعها أكثر من سندباد أيضا، ليسجلها السندباد الأخير باسمه..!! فتكتمل الحكاية الألف حين يكشف الكاتب لعبة تأليفها في نصه الجريء..

وبالتالي اين يقف الموروث الحضاري المدون والآخر الشعبي الشفاهي في أسئلة هذا النص..؟ هل كان الكاتب يهدف حقا الى الطعن في رواية السندباد المعروفة لدينا لرحلاته السبع من ميناء مدينة البصرة كما جاء في الرواية الشهيرة..؟ في العرض المسرحي الذي شاهدناه أو بحدود النص فقط الذي قدم على مسرح الرشيد حينها، لم يتحدد الكاتب اطلاقا برواية أسفار السندباد المدونة والتي يعرفها الجميع، فهو قد خرج في نصه الجديد الى افق فكري ارحب وأعمق في سرد تلك الحكايات، اوسع بكثير من حدود النص

الموروث والمألوف.. فهو قد غرف من منهل (الف ليلة وليلة) ومصادر التراث الشعبي العربية والعالمية الأخرى بمافي ذلك الأساطير الأغريقية وملاحمها المعروفة. لقد اراد المؤلف أن يقدم جهدا فكريا وفلسفيا مفعما بالتأمل الجديد والأسئلة المحرقة.. ولكنه لم يسقط في هوة التنظير والدعاوى السياسية والفكرية أو الصيغ النظرية الجاهزة، بل كانت تلك الأسئلة جدلا يوقظ الوعي ليفتش في جوانب مختلفة من الإدعاءات الباطلة. وكان أيضا يؤكد جدوى تلك الأسئلة عن الكثير من القناعات التاريخية والثقافية الراسخة بما في ذلك المقدسات التي لايرقى أليها الشك في موروثاتنا ومعتقداتنا.. فهناك الكثير من القمم في صروح التراث الحضاري المكتوب منه والشفاهي، بقصصها واساطيرها بحاجة الى اسئلة حارقة تضيء الدرب لكشف جديد في اصولها وجذورها وطرائق بنائها. وهذا بحد ذاته ليس هدما بل تمهيد لبناء صروح جديدة..

فهذا هو السندباد الأول (مثله مجيد حميد) يلتقي في أحدى رحلاته بمجتمع أشبه بالقرود منه بالبشر، فيطمح الى أن يعلمهم معرفته، اللغة مثلا.. أو خلاصة ما امتلكه من ثقافة، فضلا عن السلوك السوي.. فإذا بهم يقلدونه في كل شيء، فتضيق الدائرة عليه بعد أن يجد نفسه ذائبا فيهم وهم ذائبون فيه.. وفي لحظة يأس وإحباط.. فإذا هو مثلهم وليس هناك اي طريقة للخلاص من هذا المأزق ابدا، فلم يجد أمامه من حل غير أن يسمل عينيه في لحظة جزع.. ليسملوا عيونهم مثله..!!

هناك أيضا السندباد الثاني مثله ريكاردوس يوسف.. لكن حكايته اشبه بأغنية حزينة عن الحب والابتعاد عن الوطن.. للتعبير من خلالها عن التغني بالعلاقة الرومانسية بين بحار غريب وامرأة انقذها من الغرق مثلتها اقبال نعيم.. لكن هذه العلاقة تنتهي بالأفق الذي

تريده الأسطورة لها، وهو ان بحارة السفينة التي يقودها هذا السندباد قد أكلوا من الطعام المسحور الذي يرميه لهم جنس من البشر العمالقة المتوحشون.. فيتحولون الى قطيع أغنام لياكلهم هؤلاء واحدا بعد الآخر.. وهذا تذكير واضح بشخصيات البوليفيم في الأوديسة.. الى ان ياتي الدور على المرأة الحبيبة بعد ان تأكل من ذلك الطعام..

في هذه المعالجة المسرحية جعل الكاتب من نفسه طرفا في جدل فكري محتدم، فكان يضرب امثلة عميقة حول جدوى واهمية الرموز التراثية في الموروث الشعبي بما في ذلك الاسطوري منها ومدى مصداقيته، فهو لم يسر مع الاسطورة في طرقها الخرافية، فقد كان يشاكسها ويطعنها أحيانا في الصميم، فهذا هو السندباد الثالث الذي يفاجئنا بأنه كسيح (مثله رائد محسن) يعتلي أكتاف السندباد الرابع (مثله جواد الشكرجي) ويهدده بالقتل ان لم يبقه على اكتافه ويطع أوامره وينفذ ما يطلبه منه، فمرة يامره بان يرقص واخرى بأن يسقيه الشراب وثالثة بأن يروي له أخبار رحلاته واسفاره وان يحكي له عن المدن التي مرّ بها.. فيضطر الأخير الى الكذب.. فهاهي الصين بجوار البصرة، والقاهرة على مشارف الهند.. لتسجل ذلك كتب الرحلات وتروي عنها غرائب القصص.. وفي هذا الاطار المثير للجدل الذي احتوى النص ربما نجد لحصيلة المؤلف الدراسية في قسم الفلسفة تأثيرا مباشرا في معالجة هذا الموضوع.

لقد أوشك العرض ان يكون أوركسترا متكاملة تعزف لحنا يسمو بين أفق الخيال وجدل الفكر أدته مجموعة من الممثلين الشباب يقودها اخراج عزيز خيون، هذا لولا بعض الهنات التي لاتستحق ان تذكر..

في الصورة النهائية التي رأينا فيها العرض لم نر نقطة انتهى اليها نص المؤلف ليبدأ منها جهد المخرج، بل تحسستا تماما وكانهما أبتدءا معا من النقطة نفسها وانتهيا معا الى تلك الصدمة التي اختتم بها السندباد الثالث هذا العرض كما شاهدناها في البداية... فلم يبدأ المخرج من حيث انتهى المؤلف كما هي الحال في طبيعة العروض المسرحية التي اعتدنا مشاهدتها، لقد بلور المخرج شكلا اخراجيا ينسجم مع ذلك المضمون المثير للجدل، أو قل مع المنطق الذي كان يتحكم في مفردات ذلك النص، وقد ندر ان نجد مثل هذا الهارموني بين النص والاخراج.. وقد استطاع عزيز خيون ان يبتكر تكويناته الاخراجية وفقا لحركة المضمون تلك في كل مشهد، فمثلا في مشاهد السندباد الأول مع مجموعته من اشباه القرود كانت التكوينات تتميز بتضاد الفرد خارج المجموعة (الكتلة) واستمر هذا التضاد الى ان سملوا عيونهم بعد ان سمل هو عينيه.. فينتهي هذا التضاد بذوبان الفرد داخل المجموعة في نهاية المشهد. بينما في مشاهد السندباد الثاني وفي المشاهد الأولى منها كان السندباد بين بحارته واحدا منهم أي ان الفرد داخل الكتلة ولم يتميز عنها إلا بالتركيز المتنوع مرة بالارتفاع وأخرى بالاتجاه وما الى ذلك من أدوات.. لكنه اصبح خارج الكتلة هو وحبيبته بعد ان أكل البحارة من الطعام المسحور.. واصبحوا قطيع خراف لايعرف غير الثغاء. وعندما انهارت الحبيبة من التعب والجوع وهدها اليأس واكلت من نفس الطعام تنفصل عن حبيبها وتصبح جزءا من الكتلة ويستمر هو خارجها. وفي هذا التشكيل لم نر كتلة أو جوقة إغريقية كما يتبادر الى الذهن مستقرة في مكان واحد تنشد الأناشيد.. بل كانت كتلة في حركة داخلية دائبة في جميع مناطق المسرح ومستوياته. وعندما يعتلي السندباد الثالث على اكتاف السندباد الرابع يحتدم الصراع بينهما ويصبح

عموديا بين الأعلى والأسفل ويتهمش تماما دور كل من السندبادين الأول والثاني اللذين كانوا على خشبة المسرح، والتي نجح الممثلون فيها في ان لم يسرقوا ابدا شيئا من التركيز الذي كان من نصيب طرفي الصراع الرئيسيين في ذلك المشهد..

وهكذا مضى هذا الانسجام الى نهايته في ذلك العرض الرائع.

Inv:2160

Date:16/2/2016



دار امجد للنشر والتوزيع
عمان- الأردن- شارع الملك حسين مقابل مجمع الفحيص
جـــوال: 0796914632 - 0799291702
هاتف:4652272 فـاكس4653372
dar.almajd@hotmail.com